BRAVO!

JANEIRO 2002 - ANO 5 - R$ 8,00

www.bravonline.com.br

ISSN 1414-980X

9 771414 980004 00052

EXEMPLAR DE ASSINANTE - VENDA PROIBIDA

Chet Baker

As memórias de sexo, drogas e cool jazz do trompetista que transitou com inocência entre o céu e o inferno

52

Capa: Chet Baker em foto de Bob Willoughby, da agência MPTV.NET, em 1953. Nesta pág. e na pág. 6, *Labirinto* (2001), de Ana Tavares

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: AP / DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO/AE

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

TELEVISÃO

LIVROS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

O melhor da cultura em janeiro: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

The Beatles – Antologia, **livro com fotos, textos inéditos e entrevistas, pág. 66**

O Senhor dos Anéis, **filme de Peter Jackson, pág. 45**

Parque dos Cervos, **romance de Norman Mailer, pág. 100**

Let's Get Lost, **CD de Terence Blanchard, pág. 62**

Dorival Caymmi: O Mar e o Tempo, **livro de Stella Caymmi, pág. 64**

Grandes Mestres da Pintura, **série de documentários na TV Cultura, pág. 86**

A Montanha da Alma, **romance de Gao Xingjian, pág. 106**

Arte/Cidade, **exposição, em São Paulo, pág. 70**

O Quarto do Filho, **filme de Nanni Moretti, pág. 38**

Memórias Perdidas, **notas autobiográficas de Chet Baker, pág. 48**

NÃO PERCA

Retratos do Imaginário de São Paulo, **livro fotográfico, pág. 80**

A Obscena Senhora D e *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*, **relançamentos de Hilda Hilst, pág. 110**

Bibliomania, **novela de Flaubert, pág. 112**

Aida, **de Verdi, em CD de Nikolaus Harnoncourt, pág. 67**

StrangeLittleGirls, **CD de Tori Amos, pág. 63**

Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come, **peça de Vianinha, no Rio, pág. 116**

Panorama do MAM, exposição, em São Paulo, pág. 83

Moonlight, **CD de Maria João Pires, pág. 56**

INVISTA

A Imagem da Mulher, **exposição de Goya, em Madri, pág. 76**

À Margem da Linha, **romance de Paulo Rodrigues, pág. 113**

O Mar, **filme de Agusti Villaronga, pág. 46**

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, **filme de Jean-Pierre Jeunet, pág. 30**

FIQUE DE OLHO

Audio Architecture 2, **CD de Marky, pág. 62**

A Luta Secreta de Maria da Encarnação, **teatro, pág. 127**

Zoológico Humano, **documentário exibido pelo GNT, pág. 97**

O Conhecimento Secreto, **livro de David Hockney, pág. 82**

An Ordinary Day in an Unusual Place, **CD do Us3, pág. 63**

Comemorações de 20 anos da companhia belga de dança Rosas, pág. 122

O Quinto dos Infernos, **minissérie de Carlos Lombardi, pág. 92**

GRITOS DE BRAVO!

Bela capa! BRAVO! continua tratando bem os melhores temas.

Manoela Maria
São Paulo, SP

Senhora Diretora,

Walt Disney

Gostei muito do artigo de Renato Janine Ribeiro (*Hegemonia Ambígua*, **BRAVO!** nº 51), especialmente porque enfatiza a importância duma reflexão não tendenciosa, maniqueísta. Buscar a verdade não é tão fácil como postar-se solidamente em cânones políticos, sejam eles quais forem.

Clóvis Giraldes Júnior
via e-mail

É muito fácil reduzir a arte produzida nos Estados Unidos a este estereótipo de "arte adolescente" sem uma análise mais profunda do que seria isso, e qual a diferença da "arte adulta". O fato é: esses artistas vendem. Suas peças artísticas atraem a atenção da maioria das pessoas. Eles souberam identificar quais seriam as premissas mais rentáveis e as produzem. Suas produções também levam a questionamentos internos, assim como as supostas produções "adultas", só que em um ritmo mais rápido, usando de tecnologia e de uma linguagem mais coloquial. Isso não é ser "teen". Isso é uma manifestação artística tão válida e necessária quanto qualquer outra.

Henrique Souza
via e-mail

Manoel de Barros

Estou realmente indignado com as ínfimas baboseiras do sr. Trigo (*Os Limites das Fórmulas e Vícios*, **BRAVO!** nº 51), que não vale o ínfimo do nome que ostenta. Palavra que, obviamente, num poema de Manoel de Barros seria de Ínfima Grandeza, gerando o pão para quem tem fome de poesia, de arte, de mundo, de vida, de humanidade, enfim, de grandeza, que é o que faltou a Trigo. Aliás, não sei o que acontece com os chamados "críticos" de poesia, acho que estão confundindo os "tratados" do Congresso Nacional ou do Executivo com poesia.

Pedro Marcos Pereira Lima
via e-mail

Basta ser simpático para ser poeta? Ou basta algum incenso em torno de um autor para fazê-lo grande? Manoel de Barros faz, sim, poesia, mas há um grande salto qualitativo entre os seus textos simpáticos e engraçadinhos e aqueles de, por exemplo, Manuel Bandeira. A tentativa de se fazer a poesia do mínimo, ressaltando insetos, passarinhos, pedrinhas, revestida de uma pseudo-metafísica, resulta, quando muito, no fastio do leitor, que percebe o jogo por detrás do texto. É, certo, um mascaramento – mas feito de tal forma que mais revela a pequenez não do tema, mas do poema, do que explora efetivamente o universo poético prometido. Em suma, Manoel de Barros tem feito se repetir graças a uma fórmula que caiu no gosto geral.

Fabio Ulanin
via e-mail

Do pouco que conheço da poesia de Manoel de Barros, reconheço que ela é essencialmente visual, baseando-se no que o autor do artigo tenta menosprezar por "manoel-de-barrices". Porém, ele se esquece de que a boa poesia não se baseia apenas em procurar verdades humanas no simples ou no grandioso mas, às vezes, em cultuar os pequenos pontos para os quais nos tornamos cegos, deliberadamente, em nosso dia-a-dia. A poesia pode ser, sim, a exaltação da beleza, se nos leva a enxergar o dia pousado na borda de uma lata. Porém, o que deve ser levado em conta em Manoel de Barros é o círculo vicioso em que o próprio poeta se colocou. Dotado de uma poética tão distinta de tudo que se encontra no Brasil atualmente, ele parece se ver preso no próprio estilo, no "incesto de palavras", essa mesma imagem já explorada por Manoel. E algumas vezes, ele próprio se fez. Outra vez, como bem ilustra a parte final do artigo. Que Manoel de Barros é um grande poeta das pequenas coisas, pessoalmente, não tenho dúvidas. Agora, sobra também a certeza de que, como autor, ainda há nele um campo vasto a ser explorado pelos olhos tão especiais que ele nos revela ter.

Rodrigo Campanella
via e-mail

Ensaio!

Muito boa, como costuma ser, a matéria de Sérgio Augusto intitulada *Ars Longa, Bellum Brevis* (**BRAVO!** nº 50). Lembro, apenas, que a palavra latina *bellum* é um substantivo do gênero neutro, portanto o correto será: *bellum breve* (forma neutra do adjetivo *brevis*). No aforismo de Hipócrates ("*Ars longa, terror brevis*"), tudo bem, pois o termo terror é masculino e o *brevis* está perfeito.

Francisco Balthar Peixoto
via e-mail

Sérgio Augusto no seu ensaio *Ars Longa, Bellum Brevis* sobre o destino do cinema americano depois dos atentados no WTC cometeu um erro ao escrever que "Bruce Willis conseguiu manter-se longe das câmeras de TV, preservando sua imagem...". Na mesma semana do atentado, assisti a uma entrevista de Willis falando de sua responsabilidade diante dos atentados. Para ele, atentados terroristas sempre existiram. Não se deve culpar o cinema de algum tipo de influência. Ele continuará fazendo os filmes do gênero ação e policial que sempre fez. Outro erro foi dizer que a guerra do Vietnã foi evitada nas telas. Bons exemplos deste conflito realmente sem consenso e heroísmo são *Platoon*, *Nascido em 4 de Julho* e *Apocalypse Now*, todos boas produções americanas e com uma visão crítica. O cinema americano não irá mudar; a sétima arte, seja ela pobre, comercial ou crítica e inventiva, tanto pode retratar a vida real como antever acontecimentos terríveis ou coisas belas. Mas a estética do cinema americano, em sua maioria comercial, com narrativas convencionais, catarses primárias e violência gratuita, anteviu o que aconteceu, sugeriu, chamou a atenção, nos avisou uma centena de vezes.

Adson S. Sena
via e-mail

Resposta de Sérgio Augusto:

Eu não me referi à semana do atentado, mas ao próprio dia do atentado, que foi quando Walter Salles cruzou com Bruce Willis, em Nova York. Naquele dia, sim, que eu saiba, Willis conseguiu manter-se longe das câmeras de TV. Qualquer espectador, minimamente informado sobre os elevados percentuais de filmes gerados pelas duas guerras mundiais do século passado – que duraram bem menos que o conflito no Sudeste Asiático –, sabe que a guerra do Vietnã, a despeito dos exemplos citados pelo leitor, foi um tema evitado ao máximo por Hollywood, que várias vezes preferiu abordá-lo obliquamente.

Artes Plásticas

Depois de ler o maravilhoso artigo de Ferreira Gullar sobre Lucio Fontana (*A Matéria de Lucio Fontana*, **BRAVO!** nº 50) fui ver a exposição no Centro Cultural Banco do Brasil, embora eu já conhecesse o acervo da Fondazione, em Milão. No artigo, Ferreira Gullar faz um resumo leve e responsável da obra e da trajetória do artista, além de traçar paralelos com movimentos da América do Sul e convenientemente mencionar Lygia Clark. Totalmente diferente do curador da exposição, Paulo Herkenhoff, que apresenta sobre o assunto textos que são uma barafunda sem fim. Tenho dificuldade também em compreender o que significa, por exemplo, Adriana Varejão e Ernesto Neto na exposição. Afinal, técnicas de escultura com tecidos que a TV Globo utiliza em seus cenários há mais de uma década, o que trazem de novo? Que me perdoe Ernesto Neto. Que me perdoe também Adriana Varejão. Ela não "rompe com os limites da tela", ela os mediocriza.

Paulo Ernandes
Rio de Janeiro, RJ

Televisão

Em *A Imagem Alternativa* (**BRAVO!** nº 51), Ahmad Sheik, editor da Al Jazeera, tem razão: a liberdade de expressão jornalística vale somente para os Estados Unidos? Interessante saber que em países como o Qatar, do qual só ouvimos comentários desabonadores e preconceituosos, existe uma empresa de comunicação tão forte, com profissionais gabaritados, como a Al Jazeera.

Ana Lucia Torres
via e-mail

Como sempre, Sérgio Augusto de Andrade domina as palavras de forma sugestiva e saborosa, desta vez para discorrer sobre a violência na programação infantil na televisão (*Para os Pequenos Psicopatas*, **BRAVO!** nº 49). No entanto, me parece que ele cometeu um ligeiro equívoco, ao partir do pressuposto de que a violência natural das crianças que se vê refletida na violência dos desenhos animados na TV, e não o contrário. Sem rebatê-lo com nenhuma teorização, prefiro citar um exemplo prático. Minha filha não vê televisão e até há pouco tempo estudava num jardim onde a maioria das crianças também não tinham esse hábito, o que permitia às professoras distinguir, até mesmo através dos gestos e movimentos dos menos agressivos ou violentos, as crianças telespectadoras das que eram preservadas pelos pais dos estímulos da TV. No semestre passado, fui obrigado, por razões alheias à questão educacional, a colocar minha filha num (bom) jardim convencional, onde ela provavelmente é a única a não ver televisão. Após três meses de aula, ela já imita lutas e usa expressões como lutar e matar. Coincidência, diriam os teóricos – como parece o caso de Sérgio Augusto de Andrade – que não acreditam nas influências negativas da TV. Ao que responderiam "papo-furado" os que, como eu, não acreditam em coincidências.

João Batista Melo
via e-mail

Tenho achado bastante oportunas as críticas à programação da televisão. Há muito tempo já percebi que ninguém está interessado em levar uma programação de qualidade, e sim na audiência – conseqüentemente, nas cotas de propaganda.

Paulo R. R. Villela
Bariri, SP

Música

A vida e as canções de Serge Gainsbourg (*O Incendiário*, **BRAVO!** nº 51) são sinônimo de liberdade da alma, de uma geração. Faz muita falta ter acesso à sua obra aqui no Brasil. Já estava sentindo falta de comentários sobre os dez anos de sua morte, pelo menos a lembrança. Bravo, **BRAVO!**

Claudia Fernandes
via e-mail

Esclarecimento

A galeria paulistana Brito Cimino adiou para este mês a abertura da exposição *Fora de Moda*, de Nelson Leirner, programada para novembro, como publicado em **BRAVO!** nº 50.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Editora-assistente: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaborador:* Artur Voltolini,
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Webdevelopers: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Pavlova, Angélica de Moraes, Bruno Veiga, Caco Galhardo, Caio Pagano, Carlos Haag, Carlos Rennó, Chico de Assis, Fernando Eichenberg (Paris), Flávia Celidônio, Hugo Estenssoro (Londres), Irineu Guerrini Jr., Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, Julio de Paula, Katia Canton, Leopoldo Nosek, Luciano Trigo, Luiz Carlos Maciel, Luiz Renato Martins, Márcio Marciano, Marco Frenette, Nelson de Oliveira, Nelson Provazi, Paula Alzugaray, Pedro Butcher, Ricardo Tacioli, Rodrigo Andrade, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Tomaz Klotzel

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 0++/41/21/318-8261 – Fax: 0++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*)
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos: Soft Press e Village – Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

A miséria da estética

Na desconstrução da privacidade que infla a audiência da TV o que choca é a pobreza da intimidade revelada

FOTO TOMAZ KLOTZEL

Um fenômeno está no ar e um de seus exemplos é a categoria de programas como *Casa dos Artistas*, presente em todas as conversas com uma tonalidade de perplexidade diante de seu enorme sucesso.

Da conversa de botequim à reflexão de intelectuais há uma interrogação. Por que tanto interesse? Aliás, estamos nos configurando, cada vez mais, como questionadores atônitos. Assim, tínhamos nos tempos passados grandes organizadores do pensamento, e se boas respostas não apareceram, boas perguntas existiam. A revolução social e o projeto do viver melhor da humanidade, Auschwitz e a barbárie humana, a bomba atômica e o poder adquirido pela humanidade de se autodestruir de um só golpe. O fim das utopias e o desaparecimento de um projeto humanista nos tornam impotentes para formular um pensamento que se organize criticamente e que possa resultar ou propor mudanças efetivas. Nossa perplexidade nos deixa, assim, violentamente atropelados por eventos. As capas das revistas passaram rapidamente do atentado de 11 de setembro para os retratos do Afeganistão e se detiveram na *Casa dos Artistas*. Todos os acontecimentos são capas, todos vendem e não há tempo para pensar. Somos homogeneiza-

Room in New York, de Edward Hopper (1932): a modernização esgarça a intimidade, que gera sonhos e afetos

dos junto com fatos e factóides. Filmes de apenas alguns anos atrás nos parecem ter um ritmo insuportavelmente lento. Talvez no próximo mês ninguém se recordará desta peculiar diversão.

Como psicanalista posso me valer do hábito de pensar o geral a partir de um sintoma ou de encontrar na patologia ou no bizarro uma forma mais eloqüente da normalidade. Assim um factóide como a *Casa dos Artistas* pode se revelar de valia para algumas reflexões acerca dos tempos que correm.

Temas psicanalíticos, como por exemplo voyeurismo e exibicionismo, além de componentes presentes em qualquer relação, são insuficientes como explicação, pois não há como escapar do histórico nas formas de comunicação, relacionamento e ação sexual. Será útil demarcar a construção da privacidade como o ângulo privilegiado desta reflexão. Porém, antes algumas palavras sobre o programa em si.

Poder-se-ia pensar que não basta refutar o espetáculo como um todo, torcendo o nariz para o baixo nível de construção estética presente. Obviamente há o interesse que fenômenos humanos e grupais despertam. Já na década de 70 houve pesquisas sobre psicologia social, relativas a grupos restritos e isolados. Viagens espaciais propunham o problema. Além disso, o possível interesse que pode despertar a empatia com a intimidade dos outros em épocas de crescente individualização também poderia ser uma explicação para o interesse que o programa desperta. Mas o que chama a atenção não é apenas a intimidade revelada, mas a pobreza da intimidade exposta.

Assistindo TV, de Tsing-Fang-Chen: a pobreza do espírito não permite a configuração da intimidade

FOTO SUPERSTOCK

O aparente e pobre realismo televisivo contrasta com a complexidade do romance literário moderno com o qual tanto aprendíamos e no qual podíamos encontrar uma identificação que nos ajudasse na auto-reflexão.

Freud nos falava da maravilhosa construção estética que são os sintomas neuróticos. Sem pretender abusar da paciência do leitor, o que Freud nos propunha é que os sintomas se organizavam como os sonhos. Isso significava que os sintomas eram resultantes de complexos acordos entre tendências conflitivas, predominantemente entre a realização de desejos sexuais e proibições resultantes da necessidade de convívio social. Desse acordo resultavam produtos que incluíam em si a permanência das tendências em oposição que passavam a se apresentar numa terceira estrutura complexa e simbólica: o sintoma. A psicanálise a partir dessas descobertas chega a perceber que não apenas os sintomas se organizam como os sonhos, mas a própria personalidade assim se forma. Sabe-se hoje que esses processos não ocorrem no isolamento, mas em relações íntimas e precoces, e também que esses processos não só povoam a alma como também constituem sua estrutura e arquitetura. Para a nossa reflexão, o que isso significa? Os sonhos e a própria personalidade se mostram assim com uma dupla face, uma pública e uma privada, uma íntima e uma compartilhada, a interioridade e a exterioridade, ou, no rigor da disciplina analítica, o inconsciente e o consciente. Vemos assim que ambos se constituem simultaneamente. Aí está a riqueza potencial estética da construção do espírito humano.

Voltemos à miséria estética, um sinal dos tempos. O que vemos não é mais uma intimidade apenas acenada que desperta interesse, não é mais o erotismo como esplendor nunca capturado de humanidade em cada um de nós. O que vemos é mais uma apresentação próxima do explícito, e, portanto, mais ligada à pornografia estética. É imediata, concreta, não requer elaboração de pensamento, qualidade crítica e apresentação de opções, traz por outro lado o alívio hipnotizador que imobiliza e epidemicamente estupidifica. Sinal dos tempos? Creio que sim.

Como não lembrar de Sérgio Buarque de Holanda e o homem cordial brasileiro como ponto de comparação? Lembremos que em *Raízes do Brasil* vem retratado nosso destino, em que da justaposição do português, que vem de um estado precocemente sem feudalismo, dono orgulhoso de seu nariz, e da estrutura social brasileira, caracterizada pela tardia presença de escravos, resulta que vigore uma sociedade na qual a institucionalidade nunca se estabelece com o vigor de uma sociedade desenvolvida, e o privado invade todas as áreas. O Estado onde o indivíduo em sua escrivaninha é o senhor absoluto. O culto religioso em que o santo é um amigo tratado pelo diminutivo, em que se conversa com Deus até para pequenos favores e trocas, em que os negócios passam pela amizade e os favores são a regra. Não há corte entre família e Estado.

> Diante da falta de reflexão e de modelos, migalhas de intimidade são consumidas com furor

Mas essa ausência de privacidade, se por um lado configura um atraso institucional e de desenvolvimento social, não tem sua contraparte no que se refere à pobreza interior. A carência econômica e educacional não traz necessariamente como conseqüência nesta estrutura social pobreza de espírito pessoal.

Muito a gosto de um psicanalista, Sérgio Buarque de Holanda lança mão do drama de Antígona para contrapor a lei do privado e do público. Antígona, filha de Édipo, deve enterrar seu irmão seguindo as leis de sua consciência em pleno antagonismo com a lei do Estado, que proíbe pompas fúnebres a inimigos das formas sociais tradicionais. A resultante necessariamente é a morte de Antígona. O interesse particular submerge ante a necessidade do grupal.

Raízes do Brasil surge em 1936 em plena discussão da modernização do Brasil. Hoje nosso homem cordial ainda se mantém, mas vai sendo tragado pela decadência em cada passo de nossa sociedade em direção à globalização. Aliás, parece que esse tema seria o grande organizador da discussão neste novo século. Mas também aí há uma falácia: o tema globalização não explicita, esconde. A globalização já estava presente na origem da escravidão e seu tráfico. O que há no momento é uma forma nova de globalização: a acumulação privada é mais potente que a acumulação do Estado. O privado desmonta e submete o social de uma nova maneira. O lucro se fundamentaliza ainda mais, a competição se acirra, o indivíduo para participar também deve acumular mais em expediente competitivo. Não basta ser universitário, é necessário ser pós-graduado, MBA é instrumento de primeira necessidade, jornada de 40 horas, quem se recorda? Desestruturam-se as formas tradicionais agrícolas, as formas tradicionais do trabalho. A mulher é força de trabalho em quase igualdade com o homem, os gêneros perdem o diferencial tradicional. As famílias migram para a periferia das cidades e ao lado de um enorme acréscimo do potencial de conforto social, os padrões de exclusão social e desorganização de vínculos são enormes. Para o que nos interessa,

argumentar, vínculos precoces se empobrecem.

Um segundo tema de Antígona emerge. Não é mais a necessidade de modernização do Brasil que faz Sérgio Buarque de Holanda privilegiar na tragédia a necessidade da lei familiar se submeter à lei do Estado. A tragédia segue seu curso e o retorno do filho de Creonte para a tentativa frustrada de salvar Antígona desorganiza o exército de Tebas e leva a cidade à destruição. A desestruturação da lei familiar sob forte pressão do modo social traz agora novas formas de mazelas à nossa sociedade. Não é mais a lei patriarcal da Casa-Grande que comanda. Tampouco é um Estado assolado pela lei familiar que é nossa questão fundamental. Nossa doença, se é possível usar tal palavra, é a modernização. A lei da competição, da acumulação privada, do uso intensivo e indiscriminado do trabalho configuram o esmagamento de formas sociais tradicionais, expressas em redes familiares que se tornam um meio de cultura para as novas formas de subjetividade. A intimidade da qual surgem os primórdios dos sonhos, do pensamento, dos afetos e da poesia, se esgarça. A elite que ainda pode fruir do diferenciado, mantém a ilusão de que a Casa-Grande poderia sobreviver sem a Senzala.

Muralhas, grades e implementos de exclusão são propostos.

À guisa de ilustração, a família rural migra para a periferia, o marido se desemprega e bebe ou se aproxima da praga atual, a droga e seu tráfico; a mulher trabalha e a filha de 6 anos cuida dos menores. Como de 30% a 40% da população brasileira migra a partir de 1970, estamos falando de dados epidêmicos. Onde não há estrutura de intimidade, os sintomas não se constituem no que Freud denominou essas maravilhosas construções estéticas. Estas necessitam de um mínimo de delicadeza amorosa.

Personalidades construídas nesse estado de rarefação se tornam destituídas da matéria dos sonhos e assim não constroem interioridade. A ação prevalece sobre o pensamento, o concreto se impõe ao simbólico, a pornografia suplanta o erótico, a droga não permite a fruição. A pobreza do espírito não permite a configuração da intimidade. O verso se apresenta em exílio forçado. A violência caótica se torna a regra.

Diante dessa miséria, dessa impossibilidade de reflexão e de carência de modelos para identificação, migalhas de intimidade são consumidas com furor. A fome é grande, mas um incremento de qualidade provocaria uma indigestão. Ao desnutrido, a alimentação de qualidade não provocaria mais que um óbvio episódio intestinal.

Nesse quadro, como não consumir em massa enormes quantidades de guloseimas baratas?

Como evitar a alternativa dos tempos atuais: a obesidade ou a anorexia? A construção estética dos sintomas é assim substituída por ações destituídas de palavra e de complexidade. Pânico, violência, pornografia e incompetências alimentares são os novos paradigmas.

Novas medicações são a promessa de solução. Infelizmente há dois pequenos efeitos colaterais: obturam a libido e engordam. Mas o espetáculo deve continuar. – **Leopoldo Nosek**

Virginia Woolf e o medo

Da misteriosa reputação da escritora, a maior invenção do grupo de Bloomsbury

Até a frigidez é um estilo.

Numa carta escrita logo após sua lua-de-mel, Virginia Woolf confessou para uma amiga que, menos que a senhora Leonard Woolf, ainda poderia ser considerada simplesmente como a senhorita Stephen. "Por que você acha que as pessoas fazem tanto alarde sobre sexo e casamento?", ela anotou – completando, logo em seguida: "Eu considero o clímax profundamente superestimado". Leonard Woolf deve ter voltado de sua lua-de-mel fazendo muito pouco alarde sobre sexo e casamento.

As limitações naturais de Virginia Woolf para o tipo de clímax que costuma entusiasmar a maioria das noivas formam um tema mais apropriado para patologistas, detetives, técnicos em radiestesia, especialistas em florais ou Erica Jong. O mais sintomático, na melancólica riqueza de seu caso, nunca foi a crônica impropriamente clínica de seus *frissons* – mas a forma como sua mórbida indiferença às alegrias da carne pôde se transformar não só no recurso mais admirado de seus métodos mas também na qualidade mais celebrada de sua ficção. Mesmo sem saber, quem elogia Virginia Woolf está eternamente condenado a elogiar a frigidez. Sua literatura é o sonho de todo eunuco.

Como tantas, sua reputação é outro mistério. Por outro lado, até os mistérios têm seus limites.

Todo grupo é odioso; o grupo de Bloomsbury – o mais odioso, provavelmente, de todos os grupos – acabou conquistando certa notoriedade pelo teor supostamente explosivo de sua reação à formalidade eduardiana; com o tempo, seus integrantes terminaram cultuados pelos jogos adolescentes de seu humor, pela afeição com que adotavam o que parecia um modelo mais espontâneo de comportamento, e por três ou quatro frases de efeito que a habitual generosidade da memória dos homens decidiu catalogar como parte de uma cultura à qual devemos o dúbio frescor de nossa extroversão.

Muito mais que a intimidade, a espontaneidade ou a inédita familiaridade de certas formas de convívio, a maior invenção do grupo de Bloomsbury não foi nenhuma técnica, nenhuma estética, nenhum sistema: foi Virginia Woolf.

Virginia Woolf sempre foi uma autora absolutamente medíocre que os ardis engenhosos de Bloomsbury elevaram à categoria de uma celebridade.

Não há nada errado, a princípio, com o fascínio por celebridades: os ingleses sempre trataram o duque de Windsor, Mary Quant, a princesa de Caraboo, Mary Poppins e Jack o Estripador como celebridades, e nunca tiveram problemas com a natureza de sua admiração. Virginia Woolf era um tipo diferente de celebridade: sua categoria parecia mais adequada à reservada classe das celebridades festejadas por seu gênio. Há festas melhores.

Como toda fraude, Virginia Woolf foi a primeira a acreditar na originalidade de seu talento – não tendo sido nunca suficientemente hábil, corajosa ou honesta para reconhecer nem o caráter intoleravelmente provinciano de sua imaginação, nem a catatônica, glacial fragilidade de seu estilo, nem a flacidez impressionista de suas texturas.

Embora insistisse em elogiar Cézanne, sob a eterna influência de Roger Fry, sua prosa sempre soou modelada pela gelatina insossa de Mo-

FOTO TOMAZ KLOTZEL

Lunch, de Monet: o despojamento de Woolf é um tipo de anemia, moldada em gelatina insossa

net. Seu despojamento era só uma espécie de anemia: tudo em Virginia Woolf é insípido e pequeno como um pacote aberto de *petit-fours* que alguém esqueceu há anos na penumbra indiferente de um porão úmido. Boa parte da crítica insiste em saborear esses *petit-fours* como se estivesse provando, numa *garden party* disputada, segredos sofisticados de alguma confeitaria secreta. A literatura de Virginia Woolf é excitante e saborosa como uma caixa de biscoitos mofados.

Tentando parecer *blasé* inclusive na inspiração de sua obra, Virginia Woolf sempre se esforçou muito tentando filtrar a elegância elizabetana de Thomas Nashe através dos microscópios de Jane Austen — e procurando criar, assim, um universo ao mesmo tempo refinado e moderno que deveria ser capaz de honrar as descobertas de Sterne, Turgueniev, Bergson e, com sorte, James Joyce.

Quem elogia Virginia Woolf está condenado a elogiar a frigidez. Sua literatura é o sonho de todo eunuco

Geralmente ostentando a tocante ignorância de alguma virgem ingênua, Virginia Woolf nunca parece ter desconfiado o quanto sua obra sempre foi vergonhosamente convencional. Ao se empenhar tanto para parecer moderna, como uma costureira da periferia que pretendesse começar a oferecer suas peças pelos arredores da avenida Shaftesbury, Virginia Woolf só conseguiu acumular equívocos com a facilidade audaciosa de quem aposta em certos trunfos sem saber a diferença entre a travessura e a subversão. Comparado à Virginia Woolf, até Trollope pode soar como Samuel Beckett.

Se sua obra é radical, é radical em sua tolice: quando uma das personagens de *A Viagem* declara querer escrever um romance "sobre o Silêncio", sobre "tudo que as pessoas não dizem", para imediatamente ponderar — "mas a dificuldade é imensa", Virginia Woolf devia acreditar estar sendo inventiva — e só estava sendo ridícula. *Orlando* não passa do projeto de uma piada, estendido até as dimensões mais comprometedoras do pastiche de um trote; *O Farol*, usualmente descrito como sua grande obra, é só uma fábula elementar, deselegante e indiscreta, escrita como uma reação aberta e semi-histérica à figura de seu pai, o grande Leslie Stephen, que só consegue se articular graças a uma profusão assombrosa de clichês; *As Ondas* é uma fantasia kitsch, sentimental e igualmente óbvia, viciada pelos símbolos mais previsíveis, que consegue a proeza de transformar até o monólogo interior em melodrama; *Mrs. Dalloway* faz qualquer leitor mais sensível lamentar a existência da língua inglesa; e *The Years* soa como um manifesto grandiloqüente e patético em favor de um maçante ensaio sobre timbres — algo como o devaneio senil de uma Yma Sumac que tivesse nascido nos jardins de Kensington e adorasse divagar sobre meio século da história de uma família que acreditasse poder se dar ao luxo de manter para si a exclusividade do tédio. Suas imagens, além de ineptas, são redundantes — é só pensar na célebre adaga, de inspiração shakespeariana, que aparece e reaparece em *O Farol*, *Mrs. Dalloway* e *Jacob's Room*; e até os contornos pré-feministas de sua crítica — seja em *Granite and Rainbow*, *Um Teto Todo Seu* ou mesmo *Books and Portraits* — não são particularmente encorajadores para que alguém possa admirar a hipotética qualidade de seus critérios.

Seu único momento tolerável continua *Flush*, a biografia que escreveu sobre o cocker spaniel de Elizabeth Barrett Browning — circunstância que poderia proporcionar, talvez, uma avaliação mais adequada das dimensões de seu gênio: Virginia Woolf deveria ter se especializado na biografia de animais de estimação. Com o tempo, poderia acabar se tornando a biógrafa oficial de Lassie.

Sua incapacidade para apreciar o êxtase parece ter contaminado sua obra como uma erva daninha — e parece também confirmar involuntariamente a fértil fórmula poundiana da função do erotismo como "instigação intelectual", baseada na deliciosa correlação, estabelecida pelo magnífico Remy de Gourmont em sua *Physique de l'Amour*, entre a cópula e o desenvolvimento cerebral. O próprio Dumézil, em seu antológico estudo sobre Loki — a divindade nórdica que comparou a um herói do Cáucaso e a personagens do *Mahabharata* —, chegou também a afirmar que considerava uma questão legítima, "embora insolúvel e inconveniente", saber "se as heresias sexuais tão censuradas aos construtores do 'milagre ateniense' e do Renascimento italiano não representavam uma espécie de subproduto da inquieta fermentação de seus espíritos", caracterizando a existência de laços sutis e poderosos que associavam a caça amorosa a certas proezas intelectuais.

A autora de *Orlando* sempre escreveu como uma tia-avó infeliz. Sua literatura é mais que intolerável — é uma literatura alimentada pelo comedimento, pela frustração e por uma frigidez que, muito além de um simples traço pessoal, parece se revelar como uma inabalável questão de princípios. Sua obra elaborou sistematicamente uma celebração impressionista da impotência. Em seus livros, o mundo perde o sabor.

Por isso, qualquer pessoa saudável deve ter sempre muito, muito medo de Virginia Woolf. — **Sérgio Augusto de Andrade**

Spray na tradição

A qualidade atingida pelo grafite desafia os parâmetros do circuito convencional das artes plásticas

Mesmo na condição de inimigo a ser combatido, a tradição é sempre elemento constitutivo de qualquer sistema de pensamento crítico. Impossível, por exemplo, avaliar qualquer movimento artístico sem claras referências àqueles que o precederam. Isso porque ruptura nenhuma se dá no vazio: é preciso uma base sólida sobre a qual possa ocorrer o choque liberador de novas idéias e concepções. É por isso que a crítica não dá um passo sequer sem se apoiar nas muletas da tradição, a qual tem nessa função balizadora justamente seu aspecto mais óbvio e positivo, legitimando encadeamentos lógicos que evitam um caos estético e analítico no qual cultura nenhuma se desenvolveria.

O aspecto negativo da tradição resulta,

Grafite de Flip, em São Paulo: um leque de referências à espera de sistematização crítica

FOTO FLIP / TOMAZ KLOTZEL

igualmente, do excessivo conforto que esses mesmos suportes teóricos propiciam, conduzindo ao vício intelectual de medir e enquadrar as mais díspares manifestações criativas em lógicas monocausais e redutoras da realidade. O resultado é que a parte do patrimônio artístico coletivo que não passa nesse funil mental torna-se – sob o ponto de vista histórico-crítico – um conjunto de expressões culturais bastardas. No campo das artes visuais contemporâneas, um dos melhores exemplos dessa dinâmica da exclusão é o lugar reservado ao grafite.

Mundialmente conhecido desde a década de 70 por conta dos protestos em forma de arte que cobriam o lado democrático do muro de Berlim, e também por ser parte do tripé que sustenta, junto com o rap e o break, a cultura hip-hop, o grafite enraizou-se na cultura contemporânea e espalhou-se por todas as grandes cidades do planeta. Parte dessa produção, de ótima qualidade, condensa – e reestrutura – diversos estilos modernos e contemporâneos, indo do singelo Surrealismo de Miró ao Cubismo angustiante de Picasso, e das imagens tensas e distorcidas de Egon Schiele ao capitalismo depurado da Pop Art, passando pela geometrização emotiva de Kandinsky. É todo um leque de referências à espera de uma sistematização crítica.

Esclareça-se, porém, que o grafite em pauta não é o de galeria, alterado em tamanho e domesticado na temática para se adaptar aos espaços fechados, mas sim aquele que se espalha pelos muros e paredes das cidades, interferindo na paisagem e na sensibilidade das pessoas que convivem com essas explosões de cores a violar a tristeza dos concretos. E se ao falar de grafite no contexto internacional é preciso frisar que se deve ir além de Basquiat, no caso do Brasil carece dizer que o grafite que está sendo subestimado atualmente não é o do pioneiro Alex Vallauri, que no anos 70 usou carimbos de borracha ampliados para dar ao grafite brasileiro – pela primeira vez – o status de arte, culminando, em 1981, na histórica exposição *Muros de São Paulo*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Grafite de Flip: arte no muro que põe em xeque os papéis do público, do marchand e do curador

FOTO FLIP

Hoje, 20 anos depois, o que se tem é um grafite completamente distinto, esteticamente mais rico e tematicamente mais diversificado, além de ter maior sofisticação nos traços e nas combinações de cores. Apenas em São Paulo, há milhares de grafites, formando um imenso acervo a céu aberto. É a cidade onde se encontra, por exemplo, obras da dupla Osgemeos, as quais primam por uma impressionante riqueza de detalhes e tonalidades de cores, criando um universo onírico repleto de seres estranhos que remetem ao Jheronimus Bosch de *O Jardim das Delícias*. E quem achar despropositada a comparação, que tire a teima buscando suas grafitagens pelo bairro do Cambuci ou pela avenida Radial Leste, no bairro da Mooca, onde eles têm uma obra em parceria com Vitche – outro importante grafiteiro paulista.

Mas se há, de fato, tanta qualidade nessa arte metropolitana, por que muitos ainda a encaram como diversão de gente imatura ou mera maquiagem urbana para disfarçar a fealdade das grandes cidades? Um dos motivos óbvios é que o grafite não pode ser transportado e exposto nos circuitos tradicionais, o que põe em xeque os papéis do público, do marchand e do curador. Para apreciar o grafite, o primeiro precisaria trocar a segurança das salas e as referências culturais das classes educadas pelo ar livre e o imaginário perturbador das periferias, onde estão boa parte das obras; o segundo teria de descobrir como ganhar dinheiro com concretos grafitados, e o terceiro nem teria como montar suas exposições dentro de espaços fechados e reduzidos. (O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, por exemplo, em recente concurso para o "aprofundamento da investigação brasileira sobre as poéticas contemporâneas nas artes visuais", avisava que os projetos dos interessados deveriam se adequar a um espaço de 34 m².)

O lado bom dessas contingências é livrar o grafite desse destino meio sinistro de ser arte empoeirada em depósitos ou arte incluída em obscuros catálogos de venda. Porém, como a robustez de uma cultura vem de acúmulos seletivos, é preciso que as instituições que visam a abrigar as mais variadas tendências da arte contemporânea pensem em maneiras de registrar os grafites (em grandes painéis fotográficos, em películas para serem projetadas em telas como as de cinema, etc.) de modo sistemático e profissional – e não esporádico e festivo. Por enquanto, o grafite ainda é arte com morte anunciada, já que apenas parte de sua produção é registrada, para posteriormente virar livro sem muito critério, constar em eventuais exposições fotográficas ou em sites amadores dos próprios grafiteiros.

Em alguns casos, o desinteresse por essa arte passa pela origem dos grafiteiros, a grande maioria oriunda das periferias. São artistas sem berço, e portanto vulneráveis aos preconceitos de determinadas classes socioculturais. No entanto, se até a arte *naïf* (do francês – "ingênuo", querendo dizer "sem formação acadêmica"), marcada por um primitivismo de técnicas e ausência de noções espaciais às vezes excessivos, é entendida como importante experiência estética e espiritual, por que não dispensar ao grafite – muito mais rico sob qualquer aspecto que o analisemos – uma dose maior de sensibilidade? Devemos atentar para o fato de que ao se escolherem as obras que merecerão destaque em exposições e publicações, automaticamente lhe são fornecidas um importante pedigree histórico-crítico que as sustentarão futuramente, à revelia de seus possíveis méritos reais. É esse pedigree que ainda é negado ao grafite.

O grafite ainda é arte com morte anunciada, com apenas parte de sua produção registrada, e de forma amadora

No caso específico do jornalismo cultural, nada impediria que se publicassem críticas sobre grafites, colocando-os não na condição de curiosidade, mas sim na de arte que deve ser analisada com regularidade, contribuindo para a evolução do próprio grafite e para o surgimento de futuros capítulos da história da arte. Assim, do mesmo modo que hoje corremos o risco de esbarrar em textos descolados sobre indefectíveis instalações, também nos arriscaríamos a ler uma crítica fundamentada sobre, por exemplo, o trabalho coletivo dos brasileiros Herbert, Vitche, Nina e Osgemeos, que junto com os alemães Lomit, Codeak, Daim e Tasek, pintaram, em outubro passado, um imenso e belo mural de 300 m² na av. 23 de Maio, em São Paulo.

Notemos, por fim, que a tradição também tem muletas disponíveis ao grafite. Há muitas semelhanças, por exemplo, entre essa arte e o moderno muralismo mexicano – aquele surgido em 1922, quando Orozco, Siqueiros e Rivera iniciaram suas vastas composições murais. Os dois movimentos têm obras ligadas a grandes espaços públicos e tentam se integrar com a arquitetura, renegando a arte do cavalete por ser de consumo individual e propondo uma arte aberta à comunidade. Ambos também exercem uma criatividade consciente de suas implicações no visual e imaginário urbanos, valendo-se de uma marcante adaptabilidade às condições externas e aproveitando diversas possibilidades pictóricas, além de acumularem motivos numa mesma obra e se valerem de uma impressionante profusão de cores.

Mas o grafite, fruto de um mundo globalizado e democrático, não traz aquele ranço revolucionário que marcou a ferro a alma do muralismo mexicano, e tampouco se fixa em figuras robustas e de uma dramaticidade pétrea – marcas registradas da insensibilidade estética do realismo socialista. Nesse sentido, houve um grande avanço – e, como se vê, também não faltam maneiras de inserir o grafite em alguma tradição, para se ter alguma base sólida sob os pés na hora de pensar essa arte contemporânea. – **Marco Frenette**

A praga da celebridade

Até a indústria editorial, que parecia imune à doença, sucumbe e ofusca escritores com atores de TV

No antigo Egito havia pragas terríveis, como ratos e gafanhotos; nós temos celebridades televisivas. Convidadas, indistintamente, para tudo, até para eventos nos quais em princípio deveriam se sentir mais deslocadas do que um vegetariano numa churrascaria ou o papa numa bacanal, não perdem uma boca-livre, são pragas onipresentes, "parasitas do filé mignon", para usar a deliciosa qualificação de Robert Benayoun para certos comensais da burguesia parisiense. Nem à festa, de resto excelente, que encerrou a última Bienal do Livro do Rio, meses atrás, elas deixaram de comparecer. Algumas eram merecidamente célebres, dignas da estima e admiração a que fazem jus os expoentes de qualquer profissão. Outras encarnavam à perfeição aquilo que levou Emily Dickinson a definir a celebridade como a "punição do mérito e o castigo do talento". Como de hábito, as segundas superavam as primeiras por larga margem.

Tive o infortúnio de adentrar o palacete do Parque Lage exatamente na hora em que ali chegava uma dupla de atores globais. Chegava é modo de dizer. Assim como os baianos não nascem, estréiam, os atores de televisão não chegam, irrompem – e desfilam. À minha frente, um prestigiado mas recatado escritor – no máximo, portanto, uma "cerebridade" – passou anonimamente pelas câmeras de TV, fotógrafos e repórteres amontoados à entrada do palacete. Embora estivesse num rega-bofe que parecia e merecia ser mais dele que de um ator apenas vistoso e uma atriz somente bonita, não fora reconhecido pelos gafanhotos da mídia, totalmente absortos – absortos, não, mesmerizados – pelas duas celebridades televisivas. Mesmerizados e apavorados com a perspectiva de um pito ou coisa pior – quem sabe, até, uma demissão – caso o veículo concorrente conseguisse mais e melhores flagrantes e declarações dos famosos presentes.

Não tenha dúvida: a mídia é a maior responsável pela patética e jeca vassalagem a celebridades que, a partir da década de 90, virou um flagelo mundial. O jeca é uma cortesia de Paulo Francis, que sentia furibundo desprezo pela fama imerecida, por celebridades forjadas pela mídia, criaturas que-são-famosas-porque-são-famosas, que nada fizeram de meritório para o destaque que a imprensa lhes dá. Ou então fazem coisas que a imprensa, por uma questão de decoro, deveria ocultar de seus leitores.

(Se você pensou em Narcisa Tamborindeguy e quejandos, meus parabéns.)

"Sabe por que os editores de jornais e revistas dão tanta luz a essa gentalha?", comentou comigo Paulo Francis, pouco antes de morrer. "Porque todos eles, com raras exceções, são jecas e deslumbrados, que ainda ontem só andavam de ônibus, vestiam terno da Ducal, achavam o fino tomar vinho rosé e comeram o seu primeiro patê aos 25 anos." Evidente que me lembrei do Francis ao chegar à festa da Bienal do Livro.

"Só topei vir a esta festa porque achava que, ao menos aqui, encontraria apenas gente que escreve e gosta de ler livro e não aqueles exibidos de sempre", resmunguei ao ouvido de minha mulher, partindo do pressuposto de que a dupla de atores sob a mira dos flashes jamais abrira um livro na vida – pura aleivosia, pois é sabido que ambos não só abriram mais de um livro na vida como coloriram todos eles.

New Shoes for H., de Don Eddy (1974): a mídia jeca mete os pés pelas mãos e cultiva a vassalagem das celebridades

FOTO CESAR DUARTE

De qualquer modo, ali, definitivamente, não era a praia deles. Nem de outras figurinhas globais, que passaram a noite assediadas por repórteres e fotógrafos de *Caras* e demais bíblias do voyeurismo mundano, que tampouco deveriam estar ali. Seria injusto chamá-los de intrusos, já que, afinal de contas, haviam sido convidados, não eram penetras. Mas por que convidá-los? Por que submeter nossos poetas e escritores ao constrangimento de se verem ofuscados por convivas sem qualquer lastro literário? Tudo bem que escritores, poetas e críticos literários fossem preteridos e esnobados na entrega do Prêmio Sharp ou no aniversário da Vera Fischer na boate LeBoy, mas numa festa dedicada ao livro, convenhamos, é sacanagem. Ainda mais no Parque Laje, *locus classicus* não só de Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade mas também, por tabela, de Mário de Andrade.

Embora tudo neste país pareça girar em torno da televisão, que peças teatrais – e até filmes de ousada feitura, como *Lavoura Arcaica* – só consigam financiamento com um ou mais atores de TV no elenco, tinha para mim que a indústria editorial, pelo menos ela, estivesse isenta dessa fatalidade. Com base em quê? Com base na certeza de que ler e escrever exigem um tipo de atenção e ativam uma parte do cérebro que não são o forte de quem dedica a maior parte do seu lazer ao consumo de imagens televisivas. Por ser a televisão, em suma, a janela para o mundo dos iletrados e semiletrados. Agora, ando cheio de dúvidas. Será que também para o livro não há salvação fora do vídeo? Ou será que estamos sendo apenas tapeados por editores, jornalistas e *promoters* chegados a uma tietagem e empenhados na transformação da literatura em *show business*?

Claro que não creio na hipótese de uma tentativa de evangelização subliminar de atores e atrizes, articulada por *promoters*. Não consigo imaginar um garotão sarado do elenco de *Malhação* passando numa livraria depois da ginástica para comprar o livro de ensaios de um autor que conhecera (e achara "um cara muito legal") na festa do Parque Lage. E se isso acaso acontecesse, duvido que o livro fosse lido até o fim. Como até hoje duvido que Marilyn Monroe tenha de fato lido e apreciado *Ulisses*, de James Joyce, como nos quis fazer crer uma foto de publicidade da Fox, distribuída à imprensa em meados dos anos 50. Joyce, aliás, não fazia a menor falta na vida e na carreira de Marilyn, deusa de outra galáxia, e, a se acreditar nos que a conheceram, muito mais inteligente e bem informada do que 90% das atrizes globais. Seu cérebro, diga-se, era mais pesado que os de Walt Whitman e Einstein.

Apesar dos pesares, alguma vantagem nossos autores teriam se alçados à categoria de celebridades, se inseridos, com todas as benesses, na "sociedade do espetáculo". Poderiam, por exemplo, ser contratados para estrelar comerciais e animar bailes de debutantes, os dois mais corriqueiros e rendosos biscates dos astros televisivos e esportivos. E ainda que lhes oferecessem bem menos do que atores e atletas costumam embolsar como garotos-propaganda e mestres-de-cerimônias, já estariam no lucro, pois só de direitos autorais nem meia dúzia de escritores brasileiros, se tanto, consegue viver. Tamanho delírio, contudo, não tem a menor chance de materializar-se num país como o nosso, onde a palavra escrita continua sendo uma mercadoria desvalorizada, justamente porque o hábito da leitura não faz parte da cesta básica de interesses daquela fatia da população com dinheiro no bolso para gastar em livrarias. Esses só lêem os best sellers computados pela *Veja*, e olhe lá.

> Assim como os baianos não nascem, estréiam, os atores de TV não chegam, irrompem – e desfilam

Até algum tempo atrás, uma resenha elogiosa na *Veja* era um passaporte para a consagração. Talvez ainda seja, mas já ouvi mais de um editor dizer que troca uma resenha na *Veja* por uma entrevista no programa do Jô Soares. Credita-se ao *Programa do Jô* o mesmo peso que nos EUA tem o talk show de Oprah Winfrey, comprovada fazedora de best sellers. Não duvido dessa balança, mas, dependendo do livro que se está lançando e caitituando, uma ida ao Jô ou à Oprah pode ser tão lucrativa quanto abrir uma filial do Fauchon no interior do Piauí. Nem recomendados pela Xuxa, James Joyce e Raduan Nassar passariam a ser mais procurados nas livrarias. E se o fossem, não seriam lidos além das primeiras linhas. Só obras de fácil digestão ou totalmente ignoradas pela mídia impressa precisam de programas de televisão para aumentar suas vendas.

Dá para levar a sério uma pessoa que tenha "descoberto" Carlos Heitor Cony assistindo ao programa da Ana Maria Braga ou lendo *Caras*? Se bem conheço Cony, e o conheço há exatos 40 anos, nem ele levaria. Tampouco dou crédito à tese de que ler, como coçar, é só começar. Pode ser assim nos países nórdicos. É fato que todo o mundo, sem exceção, se inicia na leitura de ficção através de autores bem acessíveis – nem Carpeaux começou a se interessar por literatura folheando Thomas Mann –, evoluindo à medida que seu repertório cognitivo consegue se ampliar e sofisticar. Se não consegue, babau. Há quem acredite que aqueles que hoje devoram Sidney Sheldon, Rosemunde Pilcher & cia., amanhã cairão de boca em Rubem Fonseca, Flaubert e até Joyce. *Upgrade* assim, em adulto, é coisa rara – tão rara que eu nunca vi. A maior parte da humanidade começa lendo chorumelas, toma gosto pelo negócio – e morre lendo chorumelas.

Por isso, mas não só por isso, se bem que muito por isso, a humanidade, em vez de caminhar, rasteja. – **Sérgio Augusto**

Audrey Tatou no papel da protagonista: sonho contestado de uma França fraterna

A felicidade segundo Jeunet

O sombrio cineasta de *Delicatessen* e *Ladrão de Sonhos* explica por que optou pela ternura e a inocência em *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. Por Fernando Eichenberg, de Paris

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, a mais recente produção de Jean-Pierre Jeunet, que estréia neste mês no Brasil, conquistou um enorme e surpreendente sucesso de público e crítica na França e 15 milhões de espectadores no mundo. Uma façanha para o primeiro filme pessoal do diretor dos prestigiados *Delicatessen* (1991) e *Ladrão de Sonhos* (1995), feitos em parceria com o amigo Marc Caro, e *Alien, A Ressurreição* (1997), uma encomenda de Hollywood. No espaço de alguns fotogramas, Jeunet passou da noite para o dia. Abandonou o ambiente *dark* e o humor sombrio de sua obra precedente para acordar num mundo colorido e otimista. O diretor, conhecido por sua inspiração na ficção científica, nas histórias em quadrinhos e nos desenhos animados de Tex Avery, deixou de lado o onírico e o fantástico para contar uma singela história passada em Paris.

Amélie Poulain (Audrey Tatou), a protagonista, é uma Poliana dos tempos modernos. Sua infância é atípica nos subúrbios da capital francesa. Ela vê seu peixinho de aquário tentar o suicídio, sua mãe morrer esmagada por um turista que se joga do alto da igreja de Notre-Dame e seu pai dedicar toda a sua afeição a um anão de jardim. Já garçonete num bar em Montmartre, ela se contenta com pequenos prazeres do cotidiano até decidir se tornar benfeitora secreta da humanidade. Faz tudo para que a vida e os sonhos daqueles que vivem ao seu redor se realizem, numa trama construída em detalhes de imagens e personagens caricatos, que navega numa maré de cores vivas e felicidade à qual não falta o toque romântico.

Como não poderia deixar de ser, *Amélie* também acendeu polêmica (*ver texto adiante*). Foi acusado de racista, fascista, "agressivamente patriótico" e reacionário. "Tela açucarada", "vontade de vomitar", "sentimentalismo e nostalgia redutora", escreveram, indignados, críticos de diferentes nacionalidades. Na França, como é de costume, o debate foi reverberado pela mídia em réplicas e tréplicas e alcançou o meio político. Tanto o presidente Jacques Chirac como o primeiro-ministro Lionel Jospin saíram em defesa de Amélie, da França fraterna, em comunhão, que vence.

Jeunet alterou não apenas a temática, mas também a forma. O recorrente tratamento visual barroco e exagerado de seus filmes, repleto de efeitos especiais, recebeu novos contornos. O cineasta levou a câmera às ruas na sua primeira experiência de filmagem fora do estúdio, e mesmo que tenha mantido a transformação da imagem por meio de uma apurada tecnologia gráfica, dessa vez ela é menos berrante e mais poética, menos explícita e mais sutil, suave. Como ele mesmo diz, não lhe serve "abrir a janela e filmar o cotidiano": é preciso reinventar um universo visual qualquer. Jeunet reivindica as influências de Marcel Carné e Prévert (*respectivamente, diretor e escritor/roteirista de filmes como* Os Visitantes da Noite *e* O Boulevard do Crime) e a atmosfera dos anos 1930-1950; ataca o cinema francês pós-Nouvelle Vague e o que chama de os "talebans da crítica"; e defende o direito de fazer, à sua maneira, um filme "positivo" e otimista. A seguir, a entrevista concedida por ele numa mesa do bar Chao-Ba, em Montmartre, que também é seu bairro.

O novo filme (abaixo) e produções anteriores de Jeunet (na pág. oposta, de cima para baixo, *Delicatessen* e *Ladrão de Sonhos*): estética contrastante

FOTOS DIVULGAÇÃO

BRAVO!: *Amélie Poulain* é um dos raros casos de filme francês que atrai um grande público em diferentes países. Por quê?

Jean-Pierre Jeunet: Há várias razões. A primeira é que se trata essencialmente de um filme que fala da felicidade, de tudo aquilo que os seres humanos têm em si de positivo. No cinema, é difícil fazer apelo a isso sem resvalar no brega. *Amélie* fala também dos pequenos prazeres da vida, de coisas mínimas que fazem a felicidade de cada dia, algo que já havia praticado no curta-metragem *Foutaises*. E é também uma história romântica, que não é tratada de maneira realista.

Depois de três filmes sombrios, o sr. quis fazer algo positivo. É o início de uma nova série, uma série rosa, como já se disse?

Foram três filmes bastante sombrios, mais até do que eu pensava. Para mim e Caro, *Ladrão de Sonhos* era um conto de fadas, e as pessoas perceberam-no como um filme mais negro do que imaginávamos. *Alien*, certamente, é um filme muito sombrio. Eu tinha essa vontade de fazer um filme positivo.

Apesar da boa acolhida, *Amélie* também recebeu severas críticas. Qual sua reação?

Sou obrigado a dizer que tivemos 450 críticas positivas, entusiasmadas mesmo, e apenas seis negativas. Evidentemente que as pessoas gostam de falar das coisas negativas. O que se faz não pode agradar a todo mundo. Mas, na França, há esses defensores do cinema da Nouvelle Vague, que se tornam cada vez mais agressivos com o cinema do qual eles não gostam, pois se dão conta de que estão em via de extinção. São pessoas extremamente dogmáticas. Pedir a elas que gostem de meus filmes é o mesmo que pedir ao papa para colocar um preservativo – não faz nenhum sentido. Não importa o que eu faça, eles serão sempre negativos. Entre eles, há um (*Serge Kaganski, da revista* Inrockuptibles) que chamo de Bin Laden da crítica, pois é odioso, imundo, não hesita em usar a calúnia, em me chamar de racista, em dizer que é um filme sobre a purificação étnica, pois não se vê negros e árabes, nem homossexuais, o que é absolutamente falso. Posso provar isso no filme. As críticas negativas são normais quando se faz um cinema bastante marcado, que

Defeitos Além da Anilina

O problema de *Amélie Poulain* não é a doçura ou o artificialismo: é o *déjà vu*. Por Pedro Butcher

Jean Pierre Jeunet gosta da segurança dos estúdios, de criar visuais sofisticados e de contar histórias absurdas. Ele não gosta de retratar a realidade nem do Festival de Cannes.

Como Nick Hornby, o autor de *Alta Fidelidade*, Jeunet é adepto das listas. Gosta, sobretudo, de listar as coisas de que gosta e não gosta. *Foutaises*, o curta-metragem que o tornou famoso na França, brincava justamente com essa mania, que reaparece com toda a força em *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. A protagonista é apresentada por um narrador onisciente que descreve alguns dos prazeres banais cultivados por ela, como mergulhar a mão no barril de cereais do quitandeiro da esquina ou fazer bolos. Delícias singelas e irresistíveis.

Amélie Poulain quer ser assim: singelo, irresistível. É um filme pontilhado de confeitos verbais e visuais, cuja narrativa, artificial como anilina azul, é mais doce que algodão-doce. Nada contra filmes artificiais e doces – desde que não sejam *déjà vu*. Mas *Amélie* é puro *déjà vu*.

Pela primeira vez Jeunet saiu dos estúdios para filmar na rua. Obteve um resultado curioso. Transformou Paris num grande cenário, livre de imperfeições. Conseguiu o efeito finalizando o filme em computador de maneira que, se Amélie criança olha para o céu, vê nuvens em formato de coelhinhos e ursinhos. As cores, muitas vezes, parecem retocadas para se tornarem adequadas a um estilo.

No fim das contas, o filme é tão artificial quanto os outros de Jeunet, cineasta que despontou para a fama com a comédia absurda *Delicatessen*, dirigida em parceria com Marc Caro. A seqüência mais famosa deste filme mostrava um casal fazendo sexo num colchão de molas. O balanço do colchão desencadeava uma série de incidentes ritmados pelo ranger da cama. Comerciais de TV copiaram essa seqüência. Até *Amélie Poulain* a copia, numa auto-referência sem vergonha. Muito em breve, outros comerciais deverão estar copiando as idéias de *Amélie Poulain*: várias delas, aliás, você já viu em algum lugar. Como a do anão de jardim seqüestrado, que manda postais de várias cidades do mundo.

Jeunet cultivava o projeto de *Amélie Poulain* há anos e foi retomá-lo depois de uma experiência fracassada em Hollywood, onde dirigiu o quarto capítulo da série *Alien*, aquele em que Sigourney Weaver ressuscitava, clonada. Pois sua volta à França foi com um filme essencialmente francês. Se há um elemento autêntico em *Amélie Poulain*, ele está na forma de retratar um certo mau humor parisiense, uma vontade de reclamar da vida mesmo vivendo em uma das cidades mais bonitas do mundo. É contra isso que a supostamente rebelde Amélie Poulain se insurge, buscando, com pequenas interferências, praticar o bem, melhorar a vida das pessoas.

A visão edulcorada de Jeunet, influenciada pela fábula e pelas histórias em quadrinhos, não agradou ao comitê de seleção do último Festival de Cannes, que rejeitou o filme na competição oficial. O cineasta andou incluindo o festival na sua lista de "não gosto". Mas nem precisava: ele agora saboreia uma doce vingança, que veio na excelente resposta do público.

não é morno, que cria um universo totalmente falso, fabricado.

O sr. foi criticado por mostrar uma França que não existe.

Disseram que a França é mais sombria, que não é assim. Evidentemente que é uma falsa imagem da França. Mas temos todos também vontade de sonhar, e de mostrar uma imagem positiva do lugar no qual vivemos. A imagem da França que gostaríamos que fosse real é a dos filmes de Jacques Tati (*As Férias do Sr. Hulot*, *Meu Tio*), de nossos suvenires de infância. Se todos os filmes tratassem a França dessa forma, aí teríamos um problema, porque não podemos fazer só isso, só mentir. Mas, de vez em quando, a mentira faz bem, porque faz sonhar.

Os ingleses disseram que o sr. é um novo Jacques Tati.

Não sou um grande fã de Jacques Tati, mas nesse caso também é compreensível. Efetivamente, há uma reinterpretação da realidade, que se torna poética, e reivindico isso completamente.

O visual de seus filmes, esse lado barroco, do espetáculo, como em *Ladrão de Sonhos*, é algo atípico no cinema francês.

É algo que começa a surgir mais agora. Durante anos, fomos maltratados na França, porque o único cinema que contava era o pós-Nouvelle Vague. Tivemos de suportar isso por muitos anos. Não era algo propriamente fascista, mas se você não fizesse parte desse movimento, era proibido de fazer filmes. Levamos dez anos até conseguir fazer *Delicatessen*. Ninguém queria esse filme, era uma aberração. Depois, uma porta se abriu, vieram os filmes de Luc Besson (*Subway*, *O Profissional*), e hoje há toda uma geração de diretores que, finalmente, faz um cinema visual, de espetáculo que não despreza o público, que não faz filmes para o umbigo de cada um. Saímos, enfim, de dezenas de anos de obscurantismo. Era duro, porque os críticos protegiam esse tipo de cinema, e eram muito influentes.

Quem o sr. aprecia hoje no cinema francês?

Aprecio muito Jacques Audiard, que fez *Regarde les Hommes Tomber*, *Un Héros très Discret*, e que acaba de lançar *Sur Mes Lèvres*. Acho que é o melhor. Gosto bastante de diretores um pouco mais experimentais, como Gaspar Noé, Mathieu Kassovitz, Jan Kounen, às vezes Patrice Leconte.

Fora da França, de que filmes recentes o sr. guarda uma boa lembrança?

Adorei *Amor à Flor da Pele* (Kar-Wai), *Amnésia* (Christopher Nolan), *Felicidade* (Todd Solondz), *Beleza Americana* (Sam Mendes). Já citei *Erin Brockovich* (Steven Soderberg), por exemplo, como um filme de que gosto muito, mas também como um filme que não gostaria de fazer. É um filme muito normal, cotidiano. Tenho necessidade de deslocar a realidade, de fazer coisas mais pessoais, de inventar um pouco mais o universo visual. Não me interessa abrir a janela e começar a filmar.

Em termos de influência, o sr. diz que o filme que mais o mar-

FOTO BRUNO CALVO/MIRAMAX ZOE/AP

A personagem Amélie (ao lado) foi discutida até por Jacques Chirac: contra o realismo dos "talebans da crítica"

O Que e Quando

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain, de Jean-Pierre Jeunet. Com Audrey Tatou, Mathieu Kassovitz, Rufus, Yolande Moreau, Artus de Penguern. Estréia neste mês

Sigourney Weaver (nesta pág.) no episódio de *Alien* dirigido por Jeunet (pág. oposta): versão hollywoodiana de uma estética "negra"

FOTO KEYSTONE

FOTO AFP

cou foi *Era uma Vez no Oeste*, de Sergio Leone. Por quê?
Porque quando se tem 16, 17 anos somos mais influenciáveis e mais abertos a levar grandes choques culturais. Comecei a fazer cinema muito cedo, aos 8, 9 anos. Quando tinha 12, recortava imagens para montar histórias com meus amigos. E aos 17, descobri que bastava uma câmera super-oito para fazer filmes. Não era mais complicado do que isso. Nessa época, comecei a assistir aos meus primeiros filmes. Não via muita televisão, porque meus pais proibiam, era preciso ir dormir cedo. Quando assisti a *Era uma Vez no Oeste*, foi uma revelação, pois me dei conta de que o cinema podia ser lúdico, podia ser feito para dar prazer, e que a forma podia ser extremamente importante.

O sr. também cita Marcel Carné, Jean Vigo...
A influência de Marcel Carné veio mais tarde, evidentemente. São coisas que se descobre quando se é mais culto. Assistimos menos aos filmes em preto-e-branco quando somos criança, e quando os vemos apreciamos menos. Descobri esse filmes depois, e são ainda os que mais aprecio. *Cais das Sombras*, *Trágico Amanhecer* e *As Portas da Noite*, de Carné e Prévert, são meus filmes franceses favoritos. De Jean Vigo, gosto muito de *L'Atalante*.

O sr. já foi comparado, pelo lado da direção, aos irmãos Coen (*Barton Fink*, *Fargo*) e, pelo aspecto fantasmagórico de seus filmes, a Tim Burton (*Ed Wood*, *O Planeta dos Macacos*).
Adoro os irmãos Coen. Encontrei-os pela primeira vez no Festival de Cannes deste ano. Acho que nos estimamos há muito tempo. Quanto a Tim Burton, compreendo a comparação. Ele também vem da animação, no que tinha um talento imenso, o que não era meu caso, sem falsa modéstia. Ele também adora reinventar os universos.

Em *Amélie*, especificamente, pode-se dizer que há um pouco de Prévert e Carné?
Acho que Prévert é a única influência para esse filme que pode ser evocada. Li todo Prévert antes de fazer o filme. De Marcel Carné, sempre gostei. Acho que *Amélie* é um misto do Prévert e Carné da época, dos anos 40, com a nova tecnologia.

Para criar o cenário de *Ladrão de Sonhos*, uma das referências foi De Chirico. Já para as cores de *Amélie*, a inspiração foi o brasileiro Juarez Machado. Como foi isso?
Encontrei-o por acaso, num aniversário, e vi seu livro, que ele oferecia ao aniversariante. Achei magnífica sua obra, que acabou sendo uma inspiração para as cores do filme. Todos os decoradores tinham desenhos dele nas suas salas, também o chefe-operador, o figurinista, todo o mundo. Não se pode ver explicitamente sua obra no filme, mas foi uma inspiração-guia. Mas a olho nu, sendo vigilante, podemos ver algumas imagens que recortamos de seu livro e que colocamos no apartamento de Amélie.

O sr. cogita voltar a filmar em Hollywood?
Se eles me propuserem coisas interessantes, sim. Mas não quero fazer um filme idiota, um filme de ação estúpido, só para fazer um filme em Hollywood. Tenho examinado tudo o que eles têm me mandado neste momento. Por que não?

O NARCISO POLÍTICO

Em *O Quarto do Filho*, história trágica premiada com a Palma de Ouro, em Cannes, Nanni Moretti novamente usa referências pessoais para retratar as tensões da classe média contemporânea

Por Michel Laub

O cineasta (no ar) com Giuseppe Sanfelice, que interpreta o filho vítima de um acidente: angústia e contradição

FOTOS DIVULGAÇÃO

O italiano Nanni Moretti é um caso peculiar. Engano freqüente é considerá-lo apenas um diretor narcisista, cuja obra nada tem a oferecer além de um despojamento que beira o amadorístico. Na verdade, há pouco de frágil ou gratuito em seus filmes, e a teimosia das suas referências pessoais pode ser vista como ponto de partida para uma espécie de reflexão de classe, mais abrangente em termos políticos do que pode sugerir à primeira vista. *O Quarto do Filho*, que estréia no Brasil neste mês, é um filme um tanto atípico em sua obra, mas que não chega a invalidar essa idéia.

Vencedora da Palma de Ouro de Cannes 2001, a história fala de um psicanalista de sucesso que perde o filho mais velho num acidente de mergulho. A partir daí, ele força-se a um duro exercício de reconstituição da memória, num percurso assistido com resignação pela mulher, pela filha mais nova e pelos tipos que freqüentam o seu consultório. Nos pequenos atos, nos detalhes que compuseram a tragédia, para além de todos os cuidados tomados na criação do filho e contra os perigos do mundo, o protagonista busca com um misto de coragem e masoquismo uma explicação que seja, um fiapo de sentido para o desmoronamento da fortaleza erguida ao longo de anos de esforço, diálogo, entendimento e afeto.

Com boas cenas de comédia, principalmente até o momento do acidente, e alguns escorregões no melodrama, embora não comprometedores, o filme é bastante mais sério do que os anteriores de Moretti, *Caro Diário* (1994) e *Aprile* (1998), seus títulos mais conhecidos no Brasil. Parece ser mais "ficcional" também: o câncer linfático que ele venceu na vida real aparece num dos três episódios de *Caro Diário*; o cotidiano de um cineasta na Itália posterior à primeira vitória eleitoral de Silvio Berlusconi, em 1994, está no autobiográfico *Aprile*. Apesar disso, o filho recém-nascido de Moretti, que aparece em *Aprile*, é a possível motivação da nova obra – não mais como matriz do enredo, mas como impulso a uma exacerbação do temor medonho de um pai.

Nesta página, o protagonista em cenas posteriores à tragédia: exacerbação de um medo menos autocentrado do que parece

Costuma-se comparar Moretti a Woody Allen, o que faz sentido: além do humor autocentrado e da neurose, até certos tiques de ambos são semelhantes. Acrescente-se uma outra aproximação possível: cada um à sua maneira e nas circunstâncias de sua própria cultura, os dois fazem um apanhado do dia-a-dia de parte da intelectualidade contemporânea – a de Woody Allen, mais cética e egoística; a de Moretti, repleta de perplexidade e impotência diante dos rumos da história.

Abre-se aí uma diferença importante: se Allen aposta num contexto "neutro", talvez até por trabalhar num país em que a questão ideológica é menos aguda, Moretti é mais político, vinculado a uma circunstância externa desmistificadora do passado. Nessa escolha inverte-se a chave do "personalismo", normalmente utilizada na interpretação de sua obra: é ele quem, numa cena memorável de *Aprile*, fuma um imenso baseado junto com a mãe como consolo pela vitória de Berlusconi; que mostra, no mesmo filme, a miséria de refugiados albaneses chegando ao sul da Itália; que lamenta, em *Caro Diário*, a decadência estética de Roma. Só que não há panfletarismo aí: militante conhecido, vinculado à tradição italiana de cineastas de esquerda que gerou Pasolini e Bertolucci, Moretti é capaz de passar recados didáticos, mas salva-se da platitude ao deixar-se envolver por uma tensão básica. Ela é bem menos visível em *O Quarto do Filho*, mas não está ausente.

Acima, Laura Morante, que interpreta a mãe da vítima: em busca do sentido para a fatalidade

O Que e Quando

O Quarto do Filho, **novo filme de Nanni Moretti. Com Laura Morante, Jasmine Trinca e Giuseppe Sanfelice. Estréia neste mês**

Um dos fundamentos vagos ou evidentes de qualquer conservadorismo é o medo. Deseja-se manter o *status quo* para evitar que alguma mudança, com todo o caráter de imprevisibilidade que acarreta, altere uma posição confortável no campo material ou psicológico. A exacerbação de *O Quarto do Filho*, que nada mais é do que a manifestação artística desse temor de perda – que Moretti possivelmente tem na vida real –, é um sentimento vinculado de maneira intrínseca ao corolário da classe média. Seria leviano explicar apenas assim a notória inclinação conservadora dessa fatia social, ao menos a partir do século 19, mas também não dá para esconder o fato de que é em determinados receios – da proletarização, da desintegração familiar e religiosa – que se fundam boa parte de suas escolhas políticas, éticas e no campo dos costumes. Berlusconi e outros tantos, na Itália ou no Brasil, que o digam.

A arte de Nanni Moretti, portanto, é transitar entre vórtices de uma contradição: as incertezas pessoais dos seus personagens, que encontram refúgio em referências conhecidas e já experimentadas – a paternidade em *Aprile*, a relação familiar em *O Quarto do Filho* –, e as suas absolutas certezas públicas, que os fazem pregar uma mudança total de parâmetros econômicos e políticos. Por isso o seu protagonista autobiográfico, com suas pragas rogadas contra a direita e o cinema comercial imbecilizante, por exemplo, é maniqueísta apenas no discurso: nos seus atos e relações, ganha relevo e torna-se refratário a rotulações imediatas. Na composição dele, um sujeito contraditório e angustiado, inquieto em meio à melancolia bem remunerada da sociedade de consumo, encontra-se um retrato tecnicamente imperfeito, nem sempre isento de acidentes, mas nunca simplificado: o retrato de uma classe que, apesar de seus cuidados e ponderações, também não está livre de determinados acidentes. ■

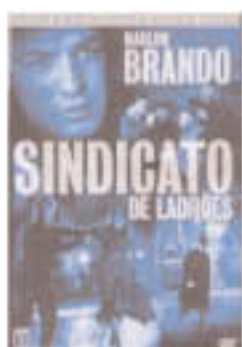
Purgatório implacável

Bergman e o centro nervoso feminino em *Gritos e Sussurros*

Liv Ullmann em cena: terror sugerido

Impossível dissociar a obra de Ingmar Bergman das personagens femininas. Junto com *Sonata de Outono* (1978), é em *Gritos e Sussurros* (1972) que o centro nervoso de suas personalidades está mais exposto: no primeiro, por meio da voz histérica num confronto titânico entre mãe e filha; no segundo, que sai agora em DVD, nas pausas de um filme agressivo como um silêncio de indiferença.

O lançamento traz biografias do diretor e dos atores e uma galeria de pôsteres. Mas o que vale é a chance de ter em qualidade sonora e gráfica a célebre história de Agnes (Harriet Andersson), doente terminal assistida em seus últimos dias pelas irmãs Marie (Liv Ullmann) e Karin (Ingrid Thulin) e a criada Anna (Kari Sylwan). Com pouquíssimas palavras, os segredos das quatro são desvelados com a pontuação do tique de um relógio, do tilintar de um talher num copo, dos suspiros que sugerem dor física. Há cenas clássicas de destempero e catarse – como a auto-imolação de Karin –, mas o terror é mais sugerido do que mostrado. Para tanto, Bergman arma um circo de referências infantis e oníricas que modulam o desconforto crescente: caixinhas de música, bonecas de louça, um vermelho assustador de tão vivo e cenários de harmonia tétrica.

Há saída possível? Já na cena inicial, Agnes avisa: "Hoje é segunda-feira, e estou sofrendo". A partir daí, qualquer redenção passa por um purgatório implacável, resumido numa frase de Karin próxima do desfecho ambíguo: "Não consigo respirar por causa da culpa". Esse é Bergman: no que se refere a tais temas, nunca se concede feriado. E oxigênio, mesmo a lufada final, só depois de muito grito. – MICHEL LAUB

O estigma da delação

Embora poucos neguem que Elia Kazan tenha sido um cineasta brilhante, seu nome será sempre associado ao período do macarthismo quando ele denunciou colegas "comunistas" de Hollywood durante a investigação das "atividades anti-americanas" no Senado, na década de 40. Essa ligação acabou sendo reforçada por ele mesmo no filme *Sindicato de Ladrões* (1954), ao contar a história do estivador e ex-lutador de boxe Terry Malloy (Marlon Brando), que, de protegido da máfia que controla o sindicato dos portuários, fica dividido em "delatar" ou não à Justiça as atividades criminosas de seus protetores. Associado à vida do diretor, o filme é explosivo, tendo já provocado bate-bocas em cineclubes de São Paulo. A concepção de "delação" ocupa toda a trama, com frases como "delatar é dizer a verdade", proferida pelo padre mocinho, e "delatar é trair os amigos", dita pelo bandido. Fora a polêmica, o mais notável disso tudo é que Kazan conseguiu fazer um filme magnífico, malgrado o fato pouco abonador de sua biografia: recebeu oito Oscars merecidos. O DVD traz ainda um depoimento do cineasta, comentários de seu biógrafo e um *making of* da cena em que Brando e seu irmão mafioso, Charley (Rod Steiger), acertam suas contas no banco de trás de um táxi, numa aula de interpretação. – ALMIR DE FREITAS

A mágica das cenas

Alguns filmes entram para a história sobretudo pelos momentos memoráveis que os diretores produziram, numa espécie de mágica que se origina da combinação entre atores carismáticos e uma boa dose de despretensão. *A um Passo da Eternidade* (1953), de Fred Zinnemann, é um desses casos clássicos. Vencedor de oito Oscars, o filme tem uma das cenas mais famosas de Hollywood – o beijo de Burt Lancaster (sargento Warren) e Deborah Kerr (Karen Holmes) numa praia do Pacífico. A força da imagem é tamanha que a própria trama – na qual ela é a mulher do capitão de uma companhia numa base militar no Havaí às vésperas do ataque japonês a Pearl Harbor – fica em segundo plano. O mesmo ocorre com a história paralela do soldado Prewitt (Montgomery Clift, magistral), que é duramente castigado pela companhia por se recusar a lutar boxe por ela. O que fica na memória, contudo, é o close no rosto crispado de Clift, que toca a corneta no pátio vazio da companhia em homenagem ao amigo morto, Maggio (Frank Sinatra), um "italiano" boa gente que acaba pagando por isso. Em tudo, uma história simples, de paixões, injustiças e heroísmo, bem ao gosto de Hollywood, mas que nem por isso cai no dramalhão. O DVD traz trailers, comentários e um documentário especial. – AF

FOTO DIVULGAÇÃO

A trincheira das bilheterias

Hollywood dá uma guinada rumo aos filmes de guerra sob as ordens de seu único patrão: o dinheiro

Cena de *Behind Enemy Lines*, filme de John Moore que ganhou inesperado interesse depois de 11 setembro: diferentemente do que os estúdios previram, o público americano passou a querer ver imagens heróicas dos feitos bélicos de seus compatriotas

O que semanas de reuniões, pedidos e discursos não conseguiram, uma singela exibição-teste estabeleceu sem discussões: Hollywood está empenhada em inundar as telas dos Estados Unidos e do mundo com imagens heróicas dos feitos bélicos de seus compatriotas.

George W. Bush e seus gaviões não têm nada a ver com isso. Para acalmar os ânimos dessa galera – e ganhar pontos de bom comportamento para uso futuro, no caso de mais um choque com os congressistas da linha "valores de família" –, Jack Valenti, o representante dos estúdios, já se incumbiu de formar um comitê permanente encarregado de criar belos gestos de relações públicas (visitas de astros a bases militares, envio de fitas e DVDs às tropas, etc.).

A iminente safra patriótica se deve ao velho e verdadeiro patrão de Hollywood: o dinheiro. As semanas seguintes a 11 de setembro revelaram às tropas do marketing que, diferentemente do que os analistas e consultores haviam previsto, o público não estava inclinado a consumir comédias leves. Pelo contrário: as videolocadoras viram títulos como *Máquina Mortífera*, *Duro de Matar* e *Nova York Sitiada* disparar – isso enquanto os estúdios adiavam para 2002 qualquer filme que tivesse uma explosão, ataque terrorista ou coisa parecida.

Foi o bom desempenho comercial de alguns títulos que escaparam a esse *pogrom* paternalista – como o ótimo e certamente violento *Training Day* (*veja agenda do mês*), mais uma obra do acaso, e a segunda exibição-teste do filme *Behind Enemy Lines*, do estreante diretor irlandês John Moore – que fizeram com que Hollywood desse a guinada.

O teste foi iluminador. Em agosto, quando a Fox exibiu *Lines* primeiramente para uma platéia-cobaia, a resposta foi morna – a história de um soldado americano no auge do conflito da Bósnia, em 1993, era o tipo de filme que, naquele momento, não se queria ver. Testado de novo em outubro, *Lines* foi às estrelas na opinião do público. A Fox não pestanejou: puxou a data de estréia de um tímido fevereiro (tradicional cemitério de elefantes cinematográfico nos Estados Unidos) para o nobilíssimo final de novembro, quando o filme de Moore fez bilheteria mais que respeitável.

E, assim, abriu as comportas de uma safra ininterrupta de filmes de guerra, que vai até maio, pelo menos, quando *Windtalkers*, de John Woo, deve representar Hollywood em Cannes. Nesse pacote heróico encontram-se conflitos clássicos, simples e honestos como a Segunda Guerra Mundial – em *Charlotte Gray*, estrelado por Cate Blanchett, e *Hart's War*, com Bruce Willis –, guerras mais recentes e complicadas, como a do Vietnã – *We Were Soldiers*, produzido e estrelado por Mel Gibson e rapidamente movido de julho para março – e até a intervenção americana na Somália, tema daquele que muitos apontam como o provável azarão para o Oscar: *Falcão Negro em Perigo*, de Ridley Scott.

"Houve uma mudança na perspectiva geral", disse Gilliam Armstrong, diretora de *Charlotte Gray*. "A idéia de uma guerra, de um país sob ataque direto, tornou-se subitamente muito mais clara, atual e urgente." Será interessante observar como essa nova perspectiva vai influenciar as escolhas da Academia. Será que, subitamente, filmes divertidos e leves como *Moulin Rouge* e *Amélie Poulain* (*veja texto nesta edição*) ficaram em desvantagem, preteridos por títulos bélicos como *Falcão Negro* e, no setor internacional, pelo belga-bósnio *Terra de Ninguém*, ou até mesmo *Abril Despedaçado*, de Walter Salles, cujo tema essencial é a atitude divisionista que gera todas as guerras? Seria um posfácio irônico ao setembro negro.

FOTO DIVULGAÇÃO

Continente renovado

Dois filmes mostram o vigor do cinema latino contemporâneo

Dois novos filmes que chegaram ao circuito brasileiro reforçam uma visível retomada de vigor do cinema latino. Diferentes em seus temas e abordagens, *E Sua Mãe Também*, do mexicano Alfonso Cuarón, e *Plata Queimada*, do argentino Marcelo Piñeyro, são o desdobramento de uma onda anunciada por títulos de relativo sucesso exibidos durante o ano passado.

Não é um cinema propriamente político, filiado à linhagem passadista que por vezes ainda assombra o continente, mas referências pontuais e sociológicas, mesmo secundárias, não deixam de estar presentes. Por trás do dia-a-dia de pequenos trambiqueiros, o argentino *Nove Rainhas* (Fabián Bielinski) faz o painel contemporâneo de um país cheio de homens de terno endividados e casas bancárias falidas; o superestimado *Amores Brutos*, de Alejandro Gonzáles Iñárritu, fala da juventude mexicana sem perspectivas em histórias entrelaçadas à la Tarantino. Nesse sentido, *E Sua Mãe Também* enxerga o mesmo tédio pela perspectiva oposta: a de dois adolescentes de classe alta, filhos da elite local, que têm a aventura decisiva de suas vidas durante uma viagem com uma mulher mais velha (Maribel Verdu). O resultado é irregular, com gratuidades em seu terço inicial e força crescente, com momentos que chegam a comover, à medida que se aproxima do fim. Nas entrelinhas, um país dilacerado pelo *apartheid* não expresso à beira das estradas de seu interior.

Obra mais ambiciosa e madura, *Plata Queimada* é uma bela adaptação do romance-reportagem de Ricardo Piglia, uma espécie de *Bonnie and Clyde* homossexual posterior a um assalto milionário na Buenos Aires da década de 60. Com exceção do final destoante pelo excesso de espetáculo, a trama também mostra, só que de maneira mais individualizada e quase claus-

De cima para baixo, *Plata...* e *E Sua Mãe...*: onda bem-sucedida

Esperando o novo Godard

Uma mostra com a trajetória do cineasta antes da estréia de sua obra mais recente

Godard nos primeiros tempos: inovação

Neste mês o Auditório Lina Bo Bardi do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Auditório Banespa da Biblioteca PUC-SP continuam a exibir gratuitamente uma série de filmes do diretor francês de origem suíça Jean-Luc Godard. Os títulos são alguns dos mais representativos da obra do cineasta, cujo filme mais recente – *O Amor segundo Godard* (*L'Éloge de l'Amour*) – tem estréia prevista no Brasil para o próximo mês. Diante dessa expectativa, a mostra torna-se uma introdução ou uma retrospectiva da obra de Godard, crítico da revista *Cahiers du Cinéma*, nos anos 50, que se lançou à produção de filmes a fim de concretizar suas idéias sobre um cinema com novas formas narrativas ou com a função de recuperar uma das principais características de seus primórdios – ser o registro e a expressão cultural da história de sua época.

Acossado (*À Bout de Souffle*, 1960), um dos títulos exibidos, destaca-se pelo fato de ser considerado um dos marcos da Nouvelle Vague e por ter iniciado revoluções técnicas no cinema francês. As outras atrações da mostra são *Alphaville* (1965), *A Chinesa* (*La Chinoise*, 1967), *Tempo de Guerra* (*Les Carabiniers*, 1963), *Uma Mulher É uma Mulher* (*Une Femme Est une Femme*, 1961) e *Je Vous Salue, Marie* (1985). O MAM-SP (com exibições nos dias 5, 6, 12, 13, 19 e 20, às 14h e 18h) fica no parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP (tel. 0++/11/5549-9688), e a PUC-SP (dias 8 e 15, às 12h e 17h), na rua Monte Alegre, 984, Perdizes, São Paulo, SP (tel. 0++/11/3670-8265). – HELIO PONCIANO

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / CORBIS/STOCK PHOTOS

POR HUGO ESTENSSORO

A AVENTURA DOS ARQUÉTIPOS

O Senhor dos Anéis diferencia-se dos filmes de Disney e George Lucas ao beber diretamente na melhor tradição da narrativa infanto-juvenil

O lançamento neste mês da primeira parte da trilogia de *O Senhor dos Anéis* – adaptação dos romances de J.R.R. Tolkien – vem logo no encalço do primeiro filme de Harry Potter e pouco antes de um novo episódio da saga *Guerra nas Estrelas*, de George Lucas. Todos eles (julgo o último pela qualidade dos episódios que o precederam) são bons filmes e recordistas de bilheteria. Mas são, também, peças importantes da cultura contemporânea na medida em que ajudarão a formar, nesta época global, o imaginário das crianças/adolescentes do mundo inteiro.

Antes de Walt Disney, cujo centenário acaba-se de comemorar, era virtualmente impossível que uma determinada visão do mundo e dos homens – porque é isso que é a literatura infantil, e a literatura *tout court* – afetasse a mentalidade de meninos de todos os continentes. A literatura infantil nasce no século 17; antes, os contos infantis não eram sempre distinguíveis da tradição popular, e eram produtos de culturas particulares. Os "autores" eram quase sempre meros compiladores com maior ou menor talento literário. Com o cinema e a televisão muda tudo – apesar de que, até recentemente, os filmes (especialmente os animados) limitavam-se também a adaptar os contos tradicionais. O mérito de Steven Spielberg consistiu em que, pela primeira vez no cinema, alguém criou uma mitologia infantil digna de comparação com a grande literatura infantil: toda uma geração de crianças que ignoram os arquétipos clássicos, das *Mil e uma Noites* à obra de Andersen, formulam sua percepção de sociedade por meio das visões de Spielberg.

Daí a importância capital dos novos filmes de Harry Potter e de *O Senhor dos Anéis*, que finalmente apresentam alternativas usando do mesmo poder avassalador da indústria cinematográfica. Uma grande vantagem inicial é que esses novos reinos imaginários se apóiam com maior naturalidade nos arquétipos tradicionais. O universo de George Lucas também o faz, mas de maneira indireta e derivativa (via ficção científica). Já as histórias de Harry Potter e dos Hobbits (personagens de *O Senhor...*) se inserem na grande tradição, inconscientemente no caso do primeiro e gloriosamente consciente no caso dos segundos.

O filme do neozelandês Peter Jackson faz todas as concessões necessárias à estética hollywoodiana da atualidade – especialmente nas cenas de violência – e não poucas à pieguice adocicada da época de Disney. Mas o fôlego épico que consegue se instalar tanto no ritmo da narrativa como na caracterização dos personagens, para não falar da apresentação visual, é digna de Tolkien. Esse filólogo de Oxford, como se sabe, inspirou-se nas mais puras fontes da mitologia européia – a começar pelo *Anel dos Nibelungos* wagneriano – para preencher uma lacuna que ele achava lamentável: o fato de que o imaginário mitológico britânico fosse céltico e nórdico, pois as tradições inglesas tinham sido obscurecidas. É por isso que, ao contrário das aventuras estelares de George Lucas e da mágica retrô de Harry Potter (inspiradas nos livros infantis anteriores à Segunda Guerra Mundial), a saga de Tolkien oferece um genuíno alimento espiritual às crianças/adolescentes. O inimigo não é apenas "o outro", mas o mal de que todos somos capazes se não o vencemos escolhendo o bem. É assim que dois dos heróis desta primeira parte da trilogia cedem momentaneamente à tentação de possuir o anel, isto é, o poder e suas corrupções. Peter Jackson talvez não o enfatize suficientemente, mas o dilema moral é parte indissociável do enredo. Os que começarem a considerar o mundo a partir dele terão começado bem.

Cena do filme: o inimigo não é apenas "o outro"

O Senhor dos Anéis, filme de Peter Jackson baseado na obra de J.R.R. Tolkien. Com Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen, Cate Blanchett, Liv Tyler e outros. Estréia neste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Apocalypse Now-Redux** (EUA, 1979/2001), 3h17min. Drama de guerra/relançamento.	**O Mar** (*El Mar*, Espanha, 1999), 1h53min. Drama.	**Do Inferno** (*From Hell*, República Tcheca/EUA, 2001), 2h01min. Drama de suspense/terror.	**Quem Sabe?** (*Va Savoir*, França/Itália/Alemanha, 2001), 2h30min. Comédia dramática.	**Tá Todo Mundo Louco** (*Rat Race*, Canadá/EUA, 2001), 1h52min. Comédia.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Francis Ford Coppola**, no auge de sua forma. Produção: Zoetrope Pictures/United Artists/Miramax International.	Direção: do espanhol **Agustí Villaronga**, autor de outros quatro filmes, em seu primeiro lançamento comercial no Brasil. Produção: Gémini Films/Lauren Film/Salzgeber & Company Medien GmbH.	Direção: dos irmãos **Albert** e **Allen Hughes**, aventurando-se bem longe do drama urbano (*Perigo para a Sociedade*, *Ambição em Alta Voltagem*) que os lançou. Produção: Stillking/Underworld Entertainment/20th Century Fox.	Direção: do veterano e venerado **Jacques Rivette**. Produção: France 2 Cinéma/Le Studio Canal +/Eurimages/Gimages 4/Mikado Film.	Direção: de **Jerry Zucker**, que já deu ao mundo gemas como *Apertem os Cintos, o Piloto Sumiu* e *Esquadrão de Polícia*. Produtor: Paramount Pictures/Rat Race USA Inc./Fireworks Entertainment/Alphaville Films.
ELENCO	**Martin Sheen** (*foto*, que quase morreu de infarto durante as filmagens), Robert Duvall, Dennis Hopper, Marlon Brando.	Roger Casamajor, Bruno Bergonzini, Antònia Torrens, Hernán González, Ángela Molina.	**Johnny Depp, Heather Graham** (*foto*), Ian Holm.	**Jeanne Balibar** (*foto*), Sergio Castellitto, Jacques Bonnaffé, Hélène de Fougerolles, Bruno Todeschini.	Um verdadeiro "quem-é-quem" da comédia: John Cleese, Rowan Atkinson, Cuba Gooding Jr., **Whoopi Goldberg** (*à dir. na foto*).
ENREDO	Em plena Guerra do Vietnã, um capitão do Exército (Sheen) é enviado para trás das linhas inimigas com a missão de localizar e assassinar um comandante rebelde (Brando), que havia criado sua própria milícia. Inspirado no livro *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Relançamento, com cenas inéditas.	Nos anos 30, durante a Guerra Civil Espanhola, três crianças presenciam o assassinato de um homem. Dez anos depois eles se reencontram num sanatório de tuberculosos e sofrem as seqüelas da guerra. Francisca (Torrens) tornou-se freira; Tur (Bergonzini), devoto de Cristo; e Ramallo (Casamajor), um rebelde violento.	Um inspetor da Scotland Yard (Depp) com possíveis dons paranormais investiga as mortes brutais de uma série de prostitutas na Londres do final do século 19. Baseado na novela em quadrinhos de Alan Moore e Eddie Campbell.	Um diretor de teatro (Castellitto) e sua estrela/amante (Balibar) se vêem enredados numa complexa trama de amores novos e antigos, enquanto a peça na qual trabalham – *Como Me Queres*, de Pirandello – faz uma carreira desastrosa.	Um milionário dono de cassino (Cleese) inventa um novo jogo para deleite de seus apostadores: uma gincana que envolve 12 pessoas escolhidas ao acaso (Atkinson, Gooding, Goldberg e companhia) e cujo prêmio é US$ 2 milhões em espécie.
POR QUE VER	Pela obra e pela época. Num momento em que o filme de guerra volta ao primeiro plano, rever a produção que redefiniu o gênero é mais do que apropriado.	Premiado no Festival de Berlim de 2000, *O Mar* é uma bela versão do romance homônimo de Blai Bonet. Toda a intensa carga simbólica do filme representa os horrores e as conseqüências de uma guerra naqueles que a vivenciaram.	Pela adaptação fidedigna – em espírito, se não em detalhes – de uma das novelas em quadrinhos mais cultuadas das últimas décadas. Certamente não recomendável a sensibilidades frágeis.	Pela leveza da trama. *Darling* da crítica em Cannes, o filme é um Rivette inteiramente acessível.	Pela comédia à moda antiga. Numa era superlotada de piadas e gags escatológicas de baixo nível, isso só pode ser boa coisa.
PRESTE ATENÇÃO	Nas cenas adicionais – especialmente a seqüência na fazenda colonial francesa – que dão novo e rico contorno humano aos personagens. E, também, naquele muito jovem Harrison Ford dando ordens a Martin Sheen.	Nas atuações de Casamajor e Bergonzini. E em como o diretor consegue equilibrar os momentos de extrema violência com os de contenção e silêncio, criando uma atmosfera tensa em que o passado e o presente e o profano e o religioso constantemente se chocam.	No rigor detalhista dos cenários, que, basicamente, reconstroem a Londres vitoriana em estúdios de Praga, na República Tcheca; e na excepcional fotografia de Peter Deming.	No excelente elenco, mas sobretudo em Jeanne Balibar, um rosto e um talento muito peculiares.	Nas referências. A mais imediata são as "comédias malucas" dos anos 60 (do tipo *A Corrida Maluca*), mas dá para lembrar as *gags* clássicas dos irmãos Marx e Buster Keaton.
O QUE JÁ SE DISSE	"*Apocalypse Now* se torna mais profundo e mais estranho cada vez que é revisto, e as cenas restauradas apenas o tornaram ainda mais sublime." (*The New York Times*)	"Conciso nas palavras e cortante nas imagens, tocantes nas interpretações de novatos, *O Mar* exercita uma economia de narrativa cinematográfica clássica e nos faz comungar do arrebatado espírito catalão." (Álvaro Machado, *Folha de S.Paulo*)	"Envolto na fotografia impressionista de Peter Deming, o filme sugere claramente que a Inglaterra de 1888 não passava de mais um gueto no qual se debatiam as massas trabalhadoras e as elites." (*Rolling Stone*)	"Com seu ritmo calmo e humor seco, este é o tipo de filme que Robert Altman teria adorado fazer: sereno e inteligente, é uma farsa intelectual na qual portas estão constantemente se abrindo e fechando – algumas vezes para outras dimensões." (*Village Voice*)	"De um bando de sujeitos que lutam para se equilibrar num balão a um ônibus repleto de imitadores de Lucille Ball, este é um filme que faz você rir o tempo todo, das coisas mais inesperadas – coisas que, provavelmente, você achou que nunca ia ver." (*Los Angeles Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Zoolander** (EUA, 2001), 1h29min. Comédia.	**Dia de Treinamento** (*Training Day*, EUA, 2001), 2h. Drama/policial.	**Vanilla Sky** (EUA, 2001), 2h05min. Thriller/suspense.	**Spy Game** (EUA, 2001), 2h07min. Drama de ação/espionagem.	**Avassaladoras** (Brasil, 2001). Comédia.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do também ator e roteirista **Ben Stiller**, em seu terceiro longa atrás das câmeras. Produção: NPV Entertainment/Paramount Pictures/Red Hour Productions/Scott Rudin Productions.	Direção: de **Antoine Fuqua**, o videoclipeiro que se tornou um verdadeiro especialista no gênero em seu terceiro filme. Produção: Village Roadshow Productions/Warner Bros./NPV Entertainment/Outlaw Productions.	Direção: de **Cameron Crowe** (*Quase Famosos*), trabalhando pela primeira vez fora de seu gênero favorito, a comédia romântica. Produção: Cruise-Wagner Productions.	Direção: de **Tony Scott**, irmão de Ridley e especialista no gênero (*Inimigo do Estado*, *Maré Vermelha*). Produção: Beacon Communications LLC/Red Wagon Entertainment/Zaltman Film.	Direção: **Mara Mourão**, de *Alô?!*. Produção: Total Filmes.
ELENCO	**Ben Stiller, Owen Wilson** (*foto*), Will Ferrell e Mila Jovovich.	**Denzel Washington, Ethan Hawke** (*foto*).	**Tom Cruise, Penélope Cruz** (*foto*) – que repete seu papel no filme original –, Cameron Diaz.	A essência do galã louro de duas gerações: Robert Redford e Brad Pitt.	**Giovanna Antonelli, Reynaldo Gianecchini** (*foto*), Caco Ciocler, Rosi Campos, Ingrid Guimarães, Chris Nicklas e Marília Gabriela.
ENREDO	Derek Zoolander (Stiller), um ex-top model intelectualmente deficiente, é cooptado, sem saber, por um malévolo estilista (Ferrell) que tem planos de dominar o mundo. Wilson é o modelo rival que acaba somando forças para salvar Zoolander do plano sinistro.	Um jovem policial (Hawke) enfrenta seu primeiro dia de treinamento nas ruas de Los Angeles sob a tutela de um "professor" (Washington) veterano, cínico e completamente corrupto.	Um executivo bonito, rico e poderoso (Cruise) tem sua vida destruída num acidente de automóvel causado por uma namorada (Diaz) ciumenta e suicida. Desfigurado, ele tenta reatar com uma mulher (Cruz) misteriosa, por quem se apaixonou. *Remake* do filme espanhol *Abra os Olhos*, de Alejandro Amenábar (1998).	Às vésperas da aposentadoria, um veterano agente da CIA (Redford) resolve, por iniciativa própria, resgatar de uma prisão chinesa um jovem espião (Pitt), cuja carreira ele lançou e burilou.	O cotidiano de mulheres que sonham encontrar o seu príncipe encantado no Rio de Janeiro.
POR QUE VER	Para rir muito desta sátira das frivolidades, banalidades e exageros do mundo da moda.	Trata-se de uma bela revitalização no já gasto subgênero do policial hip-hop – e um desempenho extraordinário de Denzel Washington vivendo seu primeiro papel de vilão.	Por Crowe. O que um apreciador da estrutura clássica do filme americano terá feito com a estranha proposta de Amenábar?	Pelo tema. Espiões tornaram-se sexy mais uma vez – e, se é para entreter o público com as eletrizantes mazelas da CIA, nada melhor que dois atores charmosos e um diretor experiente.	Para se distrair. Não espere profundidade dessa trama típica de certo cinema brasileiro feito "para o público" – filmes como *Amores Possíveis*, de Sandra Werneck, e *Bossa Nova*, de Bruno Barreto.
PRESTE ATENÇÃO	Nas estrelas que aparecem em pontas, todas muito bem usadas – David Bowie, Jon Voight, David Duchovny, Tom Ford, Cindy Crawford, Tommy Hilfiger, Natalie Portman, entre muitas outras.	Nas breves aparições de alguns astros hip-hop em papéis menores – entre eles, Snoop Doggy Dogg e Macy Gray.	Na maravilhosa trilha sonora – Crowe continua a ser um dos diretores de melhor gosto musical do mercado, misturando Bob Dylan, Sigur Rös e Radiohead sem perder o foco.	Nas locações que "fazem o papel" de China, Vietnã e Oriente Médio – na verdade, México, Hungria e Marrocos. Como curiosidade, reveja *Os Três Dias do Condor*, de Sydney Pollack, no qual Redford faz a versão mais jovem desse mesmo papel.	Nas personagens femininas. Vale conferir se *Avassaladoras* supera o clichê das mulheres "em busca do próprio eu", cuja vida gira em torno de relacionamentos amorosos.
O QUE JÁ SE DISSE	"Stiller, auxiliado pelos inteligentes figurinos de David Robinson, habilmente reduz o mundo da moda a picadinho (...). Nunca a superficialidade foi tratada com tanta profundidade cômica." (*Rolling Stone*)	"A atuação excepcional de Denzel Washington eleva o filme muito além do esperado – e em nenhum outro de seus filmes o espectador viu um Denzel Washington nem sequer parecido com o que temos aqui." (*Los Angeles Times*)	"Uma verdadeira colagem cinematográfica – e à visão peculiar de Amenábar Crowe acrescenta seu senso de humor, calor humano e sensibilidade rock-'n'roll." (*Entertainment Weekly*)	"Interessante em *Spy Game* é o impacto que ele tem depois do 11 de setembro. O filme é uma relíquia do tempo em que todo mundo acreditava que a CIA era uma organização de super-homens que recrutava os mais inteligentes." (*Los Angeles Times*)	"Mara Mourão estréia na direção do longa-metragem sob influência da obra de Pedro Almodóvar. (...) Apesar da perfeita adequação dos ângulos e cortes, o filme resulta irregular e artificial." (Alfredo Sternheim, *Folha de S.Paulo*, sobre *Alô?!*, de 1988)

A DOR E A DELÍCIA DE CHET

Lançadas no Brasil as memórias da vida acidentada de Chet Baker, um dos maiores trompetistas da história do jazz

Por Irineu Guerrini Jr.

FOTO JACKY LEPAGE / FOTO REPRODUÇÃO/AE

Acima, o músico norte-americano em um show na Antuérpia, Bélgica, em 1987. No ano seguinte, ele morreria em circunstâncias trágicas

Nos anos 50, Chet Baker voou alto. Com pouco mais de um ano de carreira, o rapaz de rosto angelical saído de uma família pobre de Oklahoma já havia tocado com o mitológico Charlie Parker e se tornado um trompetista de jazz mais popular que Louis Armstrong, Dizzy Gillespie e Miles Davis. Como se não bastasse, ele também cantava, e era indicado como apto a dividir o mesmo pedestal de Nat King Cole por leitores de revistas prestigiadas como *Metronome* e *Down Beat*. Em 1988, quando caiu (ou pulou) da janela de seu quarto de hotel em Amsterdã, Holanda, depois de consumir heroína e cocaína, Chet já era uma paródia de si mesmo: seu rosto era uma ruína (tinha 58 anos, aparentava mais de 70) e tinha acumulado dados de uma biografia tão acidentada que chegavam a obscurecer sua música. Parte desse trajeto agora pode ser conferido nas palavras do próprio músico, com o lançamento no Brasil de *Memórias Perdidas*, reunindo as anotações que ele registrava em um caderno comum, conservadas por Carol Baker – uma de suas mulheres, da qual nunca se divorciou – e publicadas em 1997, nos Estados Unidos, como *As Though I Had Wings – Lost Memoir* ("como se eu tivesse asas – memória perdida").

O título é significativo. *As Though I Had Wings* é um verso de *Like Someone in Love* ("como alguém apaixonado"), de Burke e Van Heusen, balada que Chet gravou

com brilho em 1956, exibindo, como sempre o fez em cada peça de seu repertório, as intenções mais evidentes e as mais sutis contidas em letra e música. O livro, traduzido pelo crítico de jazz Luiz Orlando Carneiro (Jorge Zahar Editor), traz um registro fundamental, tanto pela importância como pela sinceridade do autor ao escrevê-lo – ainda que as anotações se interrompam em 1963, cerca de 25 anos antes, portanto, da morte de Chet Baker. Segundo Carol, o livro corresponde à íntegra do manuscrito, mas ela não descarta a possibilidade de existir uma continuação, perdida em algum lugar do mundo.

As inúmeras prisões, mulheres e o constante envolvimento com as drogas não explicam o essencial do personagem Chet Baker, um gigante do cool jazz. Até hoje, passado meio século desde sua estréia, em 1952, ele figura na galeria dos maiores trompetistas do jazz. E sua maneira de cantar, que combina a inocência e a fragilidade de um menino ao lastro musical de uma fera do jazz, continua acumulando muitos imitadores, nos Estados Unidos e outras partes do mundo, incluindo o Brasil. Músicos que conviveram com ele desde o início reconheceram seu talento e sua fenomenal facilidade para tocar trompete (ele nunca praticava exercícios, só músicas), sua memória capaz de guardar centenas de canções e a espantosa destreza para improvisar variações sobre temas e harmonias complexas. Tudo muito natural? A primeira impressão que se tem ao ler *Memórias Perdidas* é a de que, para Chet Baker, tudo o que lhe aconteceu, de bom ou de mau, tinha de acontecer, não havia alternativas. Nada o surpreende, nem o sucesso nem as piores fases da sua vida. Vivia o presente de forma intensa e prazerosa, ainda que isso pudesse lhe custar caro. Ao longo de sua escrita, não passa uma palavra sequer de autopiedade, de culpa ou arrependimento, mesmo quando o assunto são as drogas pesadas. Não está no livro, mas em uma passagem contada pelo escritor e pianista de jazz Ted Gioia, na qual um repórter, querendo facilitar as coisas para Chet, lhe pergunta: "Qual é a pior coisa com relação às drogas?". Sincero e lacônico, ele responde: "O preço".

Nascido em 23 de dezembro de 1929, Chet descreve sua infância de maneira idílica. O pai, músico semiprofissional, lhe deu de presente um trombone, logo substituído pelo trompete. Aos 13 anos ele tocava o instrumento na banda da escola. E tocava de ouvido: tinha dificuldade para ler partituras. Segundo Carol, Chet foi um "bom rapaz", membro da YMCA (Associação Cristã de Moços). Aos 16 anos, abandona o curso secundário e entra no Exército, que o destacou para servir na Berlim do pós-guerra, onde tocava nas saudações de boas-vindas para visitas importantes. De volta aos Estados Unidos, em 1949, é considerado incapacitado para a música por um professor. Sucedem-se romances meteóricos, os primeiros grandes parceiros no jazz (Cal Tjader, Dave Brubeck, Paul Desmond) e uma vida dupla entre o Exército e o clube noturno que ele não suporta por muito tempo. Detido provisoriamente, é considerado "inapto para a vida militar". Chet seria preso por porte de drogas – a primeira de muitas outras prisões – quando tinha 21 anos. O incidente coincide com a ascensão profissional: naquele ano, 1952, ele havia tocado com Stan Getz em Los Angeles e, num teste que durou apenas dois minutos, foi reconhecido por um dos mitos do jazz, Charlie "Bird" Parker. É quando tem início um período de glória para Chet Baker – a formação de um quarteto sem piano com o saxofonista Gerry Mulligan, as primeiras gravações em estúdio que fariam dele sucesso em todo o país e, um ano depois, a inclusão do pianista Russ Freeman em seu quarteto. Esse período, que vai de 1952 até sua primeira temporada na Europa, em 1956, é considerado o melhor de sua carreira. Suas gravações para a Pacific Jazz Records são memoráveis: ele já era um dos grandes expoentes do cool jazz.

No início daqueles anos 50, a liberalização dos costumes ainda estava para chegar, e a música de Chet Baker tinha uma sensualidade mais sugerida que ostensiva, uma sutileza que talvez não seja muito fácil para as gerações de hoje entenderem. Em poucos anos, esse quadro mudou – as primeiras apresentações na TV de Elvis (*the pelvis*) Presley eram censuradas da cintura para baixo. Mas Chet não mudou. Ambigüidade é um termo adequado para definir seu estilo, especialmente quando canta. Sua voz era como a de um menino, frágil e inocente, ao mesmo tempo que evocava ações nada inocentes e um comportamento em nada ortodoxo. A voz tinha pouco volume, cantava com precisão, era hábil em entoar intrincadas improvisações. Chet gostava de poucas e longas notas, às vezes separadas por grandes pausas – silêncios esses que, na sua arte, tinham o efeito das dissonâncias. Numa ocasião, afirmou que tocar assim era muito mais difícil do que executar pirotecnias musicais: o executante se expõe mais, tanto técnica como emocionalmente. Era preciso entender.

Nada está mais distante da frieza e falta de emoção por vezes associada ao cool jazz que uma gravação de Chet Baker. Ocorre que o cool jazz tem uma forma anticontrastante, ao mesmo tempo elaborada e econômica, em que cada nota é valorizada, numa estética de *less is more* ("menos é mais"). Mas, embora mantida sob firme controle, a emoção está lá por inteiro. Não é por acaso que muitos evitam o nome cool: como o estilo se desenvolveu na Costa Oeste, preferem chamá-lo de *West*

Acima, o trompetista no final dos anos 50, década em que chegou ao estrelato de forma meteórica. À direita, em Toronto, 1970, já trazendo as marcas da violência e das drogas, de dentadura postiça

FOTO KEYSTONE / FOTO REPRODUÇÃO/AE / FOTO PAUL HOEFFLER

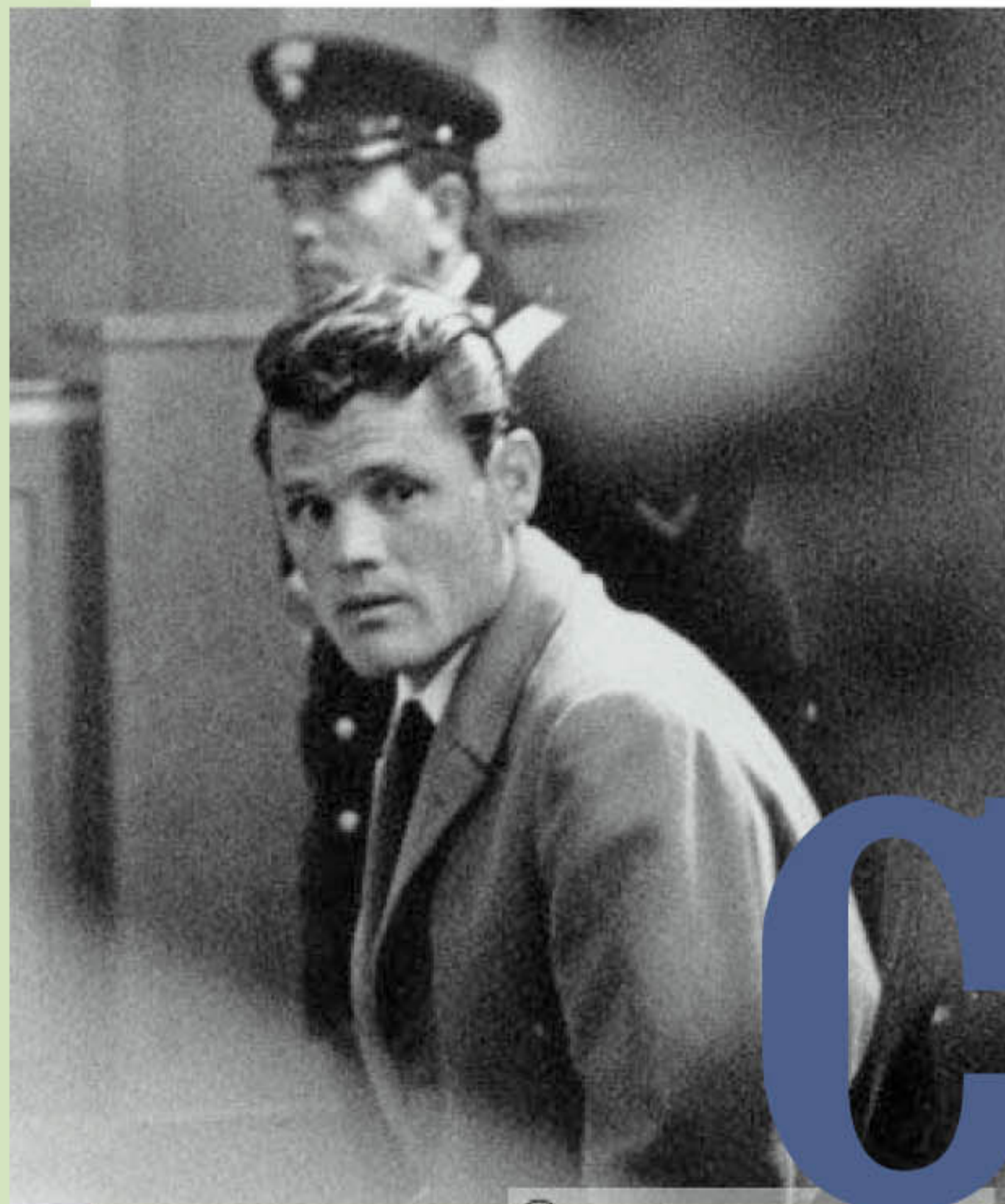
UM TOQUE VERTIGINOSO

Nenhum outro músico expressou, como este expoente do cool, tamanho abandono à música e ao romance, seus dois estados permanentes e indissociáveis. Por Regina Porto

Chet era um menino de 23 anos quando cantou pela primeira vez *My Funny Valentine*, o tema de Rodgers & Hart que iria acompanhá-lo nos melhores e piores momentos de sua vida. Era desarmante. Ninguém mais cool. Ninguém mais triste. Ninguém tão indefeso. Tão inocente. Ninguém jamais tão insinuante. E febril. Sua arte única, no canto e no trompete, soava como um paradoxo: como uma febre fria. "Não sei se sou um trompetista que canta ou um cantor que toca trompete", disse. Chet Baker é sempre jogo de contrários. Um quadro de ilusão e desilusão. De beleza andrógina e enlouquecedora nas primeiras imagens e de fisionomia destruída com violência por quilos de drogas. Foram 18 prisões, internações, brigas com traficantes, dentes quebrados, longas paradas. Sua última e mais longa pausa foi em 13 de maio de 1988, quando caiu de uma sacada de um pequeno hotel de Amsterdã. Segundo a polícia, portava um trompete. Como um amante, ele se entregara ao abismo. No fim da vida, aquele instrumentista que jamais abusou das regras nem da música, a voz que sussurrou no silêncio a perdição e o pecado, circulava pela Europa e aceitava o jogo, era usado, cultuado, mitificado. "Gravei umas 900 canções." Aparece em mais de 140 discos, incluindo 20 reedições, 35 coleções e 50 outros discos que levam seu nome. Em muitos casos, sem sua autorização, nem sequer seu conhecimento.

Chet teve três casamentos, quatro filhos, muitos amores, histórias sem fim e uma mitificação sem paralelo, que as lentes do fotógrafo William Claxton ajudaram a cultivar desde os primeiros anos de carreira, no exato momento em que aquela criança era descoberta pela Pacific Jazz, em 1952, até 1957, quando já a dependência química e carência afetiva se manifestavam claramente como forma de arte e modo de vida. Aquele belo e jovem "deus grego" era flagrado embalado no colo de uma namorada, enquanto abraçava o trompete. São suas metáforas indissociáveis, nessa imagem de pleno abandono tanto ao romance quanto à música. Nisso reside seu mistério. Sua música, sempre entre o registro médio e o grave, soa como espécie de prece introspectiva, intimista, ao mesmo tempo erótica e metafísica, física e sensorial a alterar e contagiar o mais neutro ambiente. Herói da geração *beat on the road*, misto de James Dean, Marlon Brando e Wes Montgomery, ele emitia com as cordas vocais e as válvulas do trompete um som que ninguém jamais fez igual. Nunca com tanta facilidade e simplicidade. Nunca silêncio com tanto ardor e sem vibrato. Disseram: "Se o chamaram cool, foi porque não sabiam mais do que chamá-lo".

Chet é vertiginoso. Possui o dom da nota exata, do *timing* exato, da expressão exata. Desliza. Numa declaração de 1984, disse: "É muito mais musical e certamente muito mais difícil tocar em um estilo que emprega menos sons e deixa mais espaços em aberto, escolhendo cada nota com extremo cuidado". Como a figura de Eros (uma "criança excitada", na definição de Barthes), seu sopro de anjo é um anúncio de dor e de paraíso. Ou um prenúncio. Chet Baker move mundos e almas com um fio de música, como se aquela fosse uma música "de cores brancas", síntese de todas as palhetas. Cada nota carrega uma harmonia inteira: é assim que se pode vivenciar o som de Chet. "Interpretar uma balada bonita é muito difícil. Parece fácil, e esse é o problema", dizia.

Muitos o têm como músico dos músicos. Ele mesmo não fazia distinções dessa ordem. Desde o início, discordou de que o jazz fosse "música de negros" e *dixieland*, "o jazz dos brancos". Para ele, um prêmio Downbeat não fazia sentido. Dizia que compará-lo a Miles, a quem tanto amava, era atestar não saber ouvir nem a um nem a outro. Com sua arte cool, Chet mostrou como a expressão humana pode ser organizada. E de quanta paixão a alma é capaz. "Ele adorava quando rolava um romance enquanto alguém ouvia sua música", declarou o fotógrafo Bruce Weber, autor do filme *Let's Get Lost*, de 1988. Quando lhe cobraram uma suposta autobiografia, ele se justificou: ninguém jamais iria acreditar. No fundo, não lhe importava o sofrimento ou a desmoralização. Tudo o que ele queria era estar a sós com sua música – as drogas seriam, talvez, um meio. O milagre maior de sua arte atemporal é que nem vícios, nem colapsos neuropsiquiátricos, nem a deprimente decadência física e artística: nada impede sua música de soar como puro afeto e carícia.

O músico em Lucca, Itália, durante seu julgamento por uso de drogas, em abril de 1961, de onde saiu para cumprir 15 meses na prisão

Coast. Chet Baker basicamente permaneceu cool, com raras incursões pelo expansivo bebop.

A ascensão de Chet Baker ao mundo dos famosos foi muito rápida, mesmo para os padrões do *show business*. Já era um astro com 23 anos. Pouco tempo depois de sua chegada ao cenário musical, recusou um contrato de sete anos com a Columbia Pictures, que queria transformá-lo em astro de Hollywood. Quanto a Chet, ele encarava todo esse sucesso de maneira natural, tinha consciência de não ser um sucesso fabricado.

Em 1956, estreou na Europa, onde sempre teria espaço. Gravou discos *(Chet Baker in Paris)* e entrou, definitivamente, para o mundo das drogas pesadas (Dick Twardzik, pianista do seu grupo na época, morreu de overdose de heroína). De volta aos Estados Unidos, casa-se com a paquistanesa Halima, única mulher que teria de fato amado. Convive e toca com gente importante, como Johnny Griffin e Bill Evans. Em 1957, junto com Bud Shank, sola no filme *The James Dean Story*, num encontro antológico de dois representantes de certa "juventude transviada" da cultura americana dos anos 50. E, antes de 1959, ano em que volta à Europa, passaria por nova prisão e um traumático internamento psiquiátrico em Nova York.

O casamento com a inglesa Carol Jackson, com quem teve três filhos, aconteceu em 1960. Instalaram-se na

O MELHOR LEGADO

Chet Baker deixou vastíssima discografia. Memórias Perdidas *fornece uma seleção discográfica e uma relação de álbuns lançados no Brasil.* Chet Baker, His Life and Music, *de Jeroen de Valk, relaciona o que o autor alega ser a discografia completa e aquela eleita por ele. Abaixo, alguns itens fundamentais.*

Chet Baker: The Pacific Jazz Years (Pacific Jazz/Capitol Records) – Álbum com quatro CDs e 49 faixas, com gravações de 1952 a 1957. Chet divide solos com Gerry Mulligan (sax barítono), Bud Shank (flauta), Stan Getz (sax tenor), Art Pepper (sax alto), em sessões energéticas com Russ Freeman (piano), Bobby Whitlock (baixo) e Chico Hamilton (bateria), entre outros.

Chet Baker Sings – It Could Happen to You (Riverside) – Gravado em 1958, é parte de um total de quatro discos que Chet gravou para a Riverside, em que basicamente figura como cantor.

She Was too Good to Me (Columbia) – Álbum de 1974, produzido por Creed Taylor. Chet tem a companhia do saxofonista Paul Desmond e do baixista Ron Carter, e em algumas faixas é apoiado por uma orquestra, com arranjos e direção de Don Sebesky.

The Best Thing for You / You Can't Go Home Again (A&M Records) – Gravado em 1977, também com arranjos e direção de Don Sebesky. Em algumas faixas, Chet faz solos mais rápidos e expansivos, excepcionalmente contra um fundo de jazz-rock.

As Time Goes by: Love Songs (JHO Music) – Gravado na Holanda, em dezembro de 1986. Uma amostra da música feita por Chet nos seus últimos anos de vida. Ele canta e toca, e é acompanhado por um trio de piano, baixo e bateria.

Young Chet (Pacific Jazz) – Coletânea baseada no livro homônimo do fotógrafo William Claxton, com gravações de fevereiro de 1954 e de julho de 1956, inéditas até 1995, ano de seu lançamento. Russ Freeman, ao piano, está entre os músicos da primeira sessão.

Embraceable You (Pacific Jazz) – Um dos mais surpreendentes discos de sua carreira traz Chet ao vocal e trompete acompanhado apenas de violão elétrico (David Wheat) e baixo (Ross Savakus). Gravação de dezembro de 1957.

My Funny Valentine (Pacific Jazz) – Coletânea de temas românticos, como *Someone to Watch over Me*, de George e Ira Gershwin, *Like Someone in Love*, de Burke e Van Heusen, *Time after Time*, de Cahn e Styne, e a faixa-título, de Rodgers e Hart. Na capa, Chet e a paquistanesa Halima, sua mulher na época.

Let's Get Lost (BMG) – Trilha do filme-documentário homônimo, de Bruce Weber, de 1988, incluindo as faixas *You're My Thrill*, *Imagination* e, de Tom Jobim, *Zingaro* (*Portrait in Black & White*).

Itália, país que o músico amava e onde ocorreu a prisão mais rumorosa de toda a sua vida. Foram 15 meses preso, com grande cobertura da imprensa sensacionalista. Oriana Fallaci, jornalista italiana conhecida pelas reportagens audaciosas, escreve longa matéria sobre ele. Liberto, toca com grandes instrumentistas belgas, participa de um filme (*Ulatori alla Sbarra*) e faz várias trilhas para documentários governamentais (por onde andarão?). As tragédias na vida de Chet Baker sempre se contrapuseram a inúmeras demonstrações de apoio. Todos amavam Chet – exceto, claro, a polícia e alguns traficantes. Preso novamente em Munique, e sem o visto italiano, divide-se entre a Inglaterra, onde se vale das facilidades para obtenção de drogas, e a França. Em Paris, toca com Bud Powell e Kenny Clarke no Blue Note. O título que coroa essa época seria pretensioso, não fosse o time que reúne: *The Most Important Jazz Album of 1964-1965*. Ele e família de novo instalados nos Estados Unidos, Chet faz uma série de gravações comerciais, algumas mais que duvidosas. É difícil imaginar um dos gigantes do cool tocando com um grupo de metais no estilo mexicano conhecido como *mariachi*, mas aconteceu. Durante toda a sua vida, Chet Baker assinou o que as gravadoras punham à sua frente. Mais tarde, iria dizer que elas sempre o enganaram.

Nova tragédia estaria reservada para o músico em 1968, quando foi espancado na rua por marginais e perdeu os dentes, o que praticamente interrompeu sua carreira. Deixou de tocar profissionalmente e, por algum tempo, teve de trabalhar como frentista em um posto de gasolina. De dentadura postiça, foi somente em 1973 que iniciou uma volta gradual ao circuito jazzístico. Daí até sua morte, em 1988, trabalhou a maior parte do tempo em países europeus, sem residência fixa, vivendo com amigos e em hotéis.

Uma das freqüentes discussões envolvendo Chet Baker é a inevitável comparação com Miles Davis. Ou, talvez, a evitável comparação: Miles não cantava, e Chet não era qualquer cantor, mas alguém que introduziu um estilo de interpretação vocal. Chet gravava muito – e há quem diga que a totalidade das suas execuções gravadas renderiam mais de cem CDs, e algumas delas inegavelmente são de qualidade sofrível. Mas uma audição atenta das suas melhores gravações como trompetista revela que ele está à altura do seu "rival", tanto em técnica como em inspiração. Uma diferença importante é que Chet, em geral, foi mais conservador, variando entre o cool e o bebop, enquanto que Miles foi um experimentador *in progress*, que se valeu de vários gêneros, a bossa nova incluída.

Hoje em dia, qualquer pesquisador sério sabe que a bossa nova não pode ser reduzida à categoria de "brazilian jazz" – é muito mais "brazilian" que "jazz". Mas também não há dúvida de que recebeu uma influência do jazz, como dizia o título da música de Carlos Lyra. Ruy Castro, em seu livro *Chega de Saudade*, conta que João Gilberto e sua futura mulher Astrud costumavam formar um trio imaginário, do qual o terceiro membro era a voz de Chet Baker que saía da vitrola. Mas João Gilberto desenvolveria um estilo personalíssimo, enquanto que outros cantores brasileiros parecem ter tido uma influência mais direta de Chet Baker (caso, por exemplo, das primeiras gravações de Marcos Valle). Muito tempo depois da formação daquele trio de faz-de-conta, Chet participaria como convidado especial num disco especial da própria Astrud. E em 1985 esteve no Brasil, como atração do primeiro Free Jazz. Também gravaria um disco com Rique Pantoja, que fizera parte do grupo Cama de Gato.

O interesse por Chet Baker rendeu, entre outras coisas, o livro *Chet Baker, His Life and Music*, de Jeroen de Valk, em 1989. O autor esmiúça vários aspectos da vida e da obra do músico e acredita que a sua morte não foi suicídio nem assassinato, mas uma queda acidental. Ou talvez Chet acreditasse que pudesse vencer a gravidade, "como se tivesse asas". Carol Baker, que afinal deve tê-lo conhecido muito bem, concorda com o escritor, mas também afirmou, em entrevista por telefone, que "ele nunca teve medo da morte". Nos últimos meses de vida Chet esteve muito ativo. Em 1987, no Japão, teve sua apresentação gravada e lançada em disco (*Chet Baker in Tokyo*), que é considerada uma de suas melhores gravações. Nesse mesmo ano foi protagonista do precioso documentário *Let's Get Lost* (outro título de música interpretada por ele), dirigido por Bruce Weber e indicado para o Oscar. É um filme em branco e preto e, coincidência ou não, a primeira música que se ouve, executada ao trompete por Chet, é *Zingaro* (*Retrato em Branco e Preto*), de Tom Jobim. Há alguns momentos de alta densidade emocional, como a entrevista com sua mãe, que confessa sua admiração pelo artista e decepção com o filho; os depoimentos das companheiras Carol e Ruth, que se acusam mutuamente; as imagens de Chet destruído pelas drogas, com a boca desdentada, e ainda assim sedutor. Suas palavras finais sobre os anos de auge não escondem a nostalgia: "Era tão maravilhoso. Um sonho. Coisas assim não acontecem, a não ser para uns poucos". De fato, apesar do lado sombrio da sua trajetória pessoal, ele atingiu grandes alturas, especialmente para alguém que apenas queria tocar e cantar, ter um público pequeno, fascinar as mulheres, e viajar (com aspas, sempre; sem aspas, aonde a música o levasse). O resto era secundário. ∎

Chet em 1986, na Bélgica: a Europa sempre o reverenciou

FOTO JACKY LEPAGE

O Que e Quanto

Chet Baker – Memórias Perdidas.
Anotações autobiográficas, com prefácio de Carol Baker.
Tradução de Luiz Orlando Carneiro, 120 págs., Jorge Zahar Editor, R$ 17

A solista Maria João Pires: projetos heterodoxos e alma oitocentista

Pianista portuguesa de carreira estelar reaviva o ideário romântico em novo CD com radical opção pela música e o modo de vida do século 19

Por João Marcos Coelho

Maria João e o tempo suspenso

"Os artistas são os que passam a vida a ligar os pedaços soltos do mundo." A frase do romancista francês Yves Simon cabe à perfeição na figura da pianista portuguesa Maria João Pires, uma espécie de *Wanderer* – o protótipo romântico por excelência do andarilho, entre um riquíssimo refúgio interior e a imensidão da natureza exterior. Viajante como o pianista Sviatoslav Richter (que no final da vida largou tudo para tocar em aldeias nos confins da Rússia), há cinco anos essa instrumentista de gênio e mãos minúsculas só grava seus solos em Belgais, a 12 km de Castelo Branco, cidadezinha de 45 mil habitantes encravada na fronteira com a Espanha e distante 280 km de Lisboa e Porto. Ali, em 1997, ela fez de uma quinta o Centro Belgais de Estudo das Artes, uma escola heterodoxa cuja direção artística ela divide com o pianista brasileiro Caio Pagano. Belgais é sua ideologia, como fica claro nesta entrevista exclusiva a **BRAVO!**, concedida via e-mail com intermediação de Pagano. Apenas 25 pessoas por vez têm acesso ao centro – com direito aos famosos jantares vegetarianos preparados pela própria Maria João. (Consta que, durante as gravações para seu novo CD, o solo *Moonlight*, recém-lançado, essa intérprete de categoria internacional dividia-se entre o instrumento e os panelões da cozinha, mexidos com colher de pau.)

Há 12 anos Maria João Pires mantém o *status* de artista exclusiva Deutsche Grammophon, gravadora que detém em catálogo 28 CDs seus, incluindo as gravações de 2000 do *Concerto para Piano e Orquestra*, com Claudio Abbado e Orquestra de Câmara da Europa, e do *Quinteto com Piano*, de Schumann, com Augustin Dumay e Renaud Capuçon (violinos), Gérard Caussé (viola) e Jian Wang (cello), parceiros dela de Belgais. O novíssimo *Moonlight* traz Beethoven – as sonatas op. 27 nº 1, a op. 109 e a célebre *Sonata ao Luar*. Na 109, um imenso *pathos* é contido em aquietada revolução, feita de pequenos gestos, de uma alquimia notável no balanço justo entre cada nota dentro do acorde. E, na *Sonata ao Luar*, encaixa-se à perfeição a frase de Proust inserida no encarte: "Não será preciso nenhuma luz e ele que toque a *Sonata ao Luar* no escuro para melhor se esclarecerem as coisas". ■

A Colheita da Artista

Em Belgais, Portugal, a pianista planta as bases de uma arte do futuro

Por Caio Pagano e João Marcos Coelho

Atividade frenética cerca incontáveis artistas que apostam em Belgais, Portugal. Todos correndo ao redor dessa pequena força geradora que é a pianista Maria João Pires. Apronta-se o palco, acendem-se os archotes, abrem-se os pesados portões de ferro que deixam passar o público, às vezes uns cães, mais raramente uma burra e seu burrico, assustados: mais um concerto em Belgais vai começar. São muitas programações e cursos internacionais ao ano, com manutenção de um coro infantil, recepção a visitantes e estudantes de várias partes do mundo, tratos com a imprensa. Uma movimentação sem fim. Há apenas um ano, essa propriedade rural adormecia descansada na modorra do verão da Beira Alta. Agora, já conta entre seus freqüentadores com o presidente da República, o primeiro-ministro, uma quantidade enorme de gente de todas as extrações.

Em 1997, Maria João convocou seus amigos e anunciou que estava criado o centro para estudo da música e das outras artes, em Belgais – uma palavra que ela sonhou ouvir e que na verdade era o nome de um antigo povoado há muito desaparecido, e do qual nem os velhos locais já se lembravam. No começo da década, a região rural já fazia jus à fama da pianista, de exótica, extravagante... Aquela João só poderia morar assim, num buraco sem luz nem água, na base do gerador e do poço, acomodando hóspedes no frio, mal ajustados a camas suspeitas, mas que logo se rendiam e se juntavam a ela no plantio e na colheita. Sim, aquela minipianista de chapéu de palha deixava a todos perplexos – pelo projeto coletivo no qual todas as artes se juntam e pela personalidade da artista que faz da poesia seu modo de conhecimento.

Possuidora de um imaginário fantástico, Maria João lança pistas discos afora para guiar o ouvinte por labirintos magníficos. O Mozart que deu a ela fama mundial mantém a inocência infantil da garotinha que se iniciou ao piano aos 3 anos de idade: ali se pode entender o compositor que, conforme frase feliz, é fácil demais para as crianças e difícil demais para os adultos. Há também o Schubert dessa Maria João, o compositor com o qual provavelmente ela mais se identifica; e o seu Chopin, de quem gravou a integral dos *Noturnos*, concedendo espécie de carta de alforria para essas peças tão massacradas em conservatórios. Diga-se que, de Schubert, sua gravação dos *Impromptus* não tem paralelo. Pode haver outros registros tão bons quanto o dela (Brendel e sobretudo Kovacevich), mas o seu tem sabor especial: recende a 1997, o "ano Belgais", lugar mítico onde a música parece brotar da própria natureza.

Em Belgais, a liberdade é obrigatória. Esse exercício de liberdade, ela talvez tenha adquirido das aulas em Munique com Karl Engel, exaluno de um controvertido pianista francês, Alfred Cortot. Mas é à frente do teclado – e ela grava num Yamaha, coadjuvada por Kazuto Osato, ex-técnico de Sviatoslav Richter –, que Maria João se transmuda. Quem toca a quatro mãos com ela, a menos de 20 cm de distância física sua, chega a ouvir um zumbido, ou melhor, um tartamudear. Ela está com o compositor, integrada ao mundo.

À dir., interior do Centro Belgais de Estudo das Artes, projeto coletivo de Maria João Pires concretizado em 1997: liberdade obrigatória

Solista de primeira grandeza na cena mundial de concerto, Maria João (para amigos próximos, "a João") preferiu o isolamento do campo à exposição mundana dos grandes centros que a cortejam. Mãe de quatro filhas de dois casamentos, 57 anos, adora acordar com o nascer do dia. No verão, às 5 e meia; no inverno, às 7. Toma café lendo um livro, se está só. E depois, "já lúcida", vai trabalhar. Detesta o ofício depois do pôr-do-sol e odeia reuniões de trabalho à noite. "E não gosto de ouvir música também. Serões, adoro; são ao pé do lume a conversar, comer castanhas, e no verão ir pra fora de casa, passear, ver estrelas, a lua." Neste mês, ela interrompe a reclusão intimista em três recitais de grande público: no Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas (dia 26), no Théâtre des Champs-Elysées, em Paris (29), e no Konzerthaus, em Viena (31). Ouvi-la, em gravações ou ao vivo, é uma experiência comparável à de um ritual. Nas suas nuances de dinâmica – e ela basicamente transita entre o *pianissimo* e o *mezzoforte* –, Maria João, que tem "o mundo como passagem", achou uma forma peculiar de tornar o tempo suspenso.

Leia a seguir os principais trechos de seu depoimento.

BRAVO!: A citação de Furtwängler no CD *Moonlight* ("O grande não é o revolucionário, mas o que se cumpre repousando em si. O revolucionário é um equívoco.") condiz com sua contenção artística quase zen?

MARIA JOÃO: O que Furtwängler diz é que revolucionário é ele próprio. Todos os dias há uma pequena revolução. Não há um grande golpe. A grande revolução se faz assim; pois aquela que se faz na rua, a grandes golpes de faca, dez anos depois troca-se por uma outra... Mas a que se faz em silêncio, dentro do âmago de um homem, essa sim, deita sementes, é para sempre. Beethoven não foi revolucionário porque deu um grande golpe. Beethoven revolucionou a sentar-se todos os dias, a mudar o mundo musical de dentro para fora, todos os dias, um pouquinho. E Furtwängler vê isso com clareza. A reflexão é que é revolucionária, aquilo que se faz dentro de si é que é revolucionário. Sair pra rua com roupas diferentes uma vez, matar um chefe de Estado, não. A revolução se faz aos pouquinhos, sem grandes golpes.

Sua interpretação exige sempre o mergulho no âmago do compositor?

Todos nós temos algo em comum, todos. Somos parte de um todo. Não há nunca uma pessoa que tu não possas compreender, mesmo que já tenha morrido... A partitura é só um pequeno documento, um conjunto de indícios mais ou menos precisos. Essa procura passa pela fé no encontro. Não se pode dizer que o compositor está adaptado ao intérprete ou que o intérprete se adaptou bem ao compositor. Ainda há outros que dizem que o intérprete deve se adaptar fielmente à partitura. Eu julgo que nenhuma adaptação se justifica.

E quando se dá esse encontro?

Quando se cria de novo. O que o compositor fez está sempre a ser recriado. O intérprete não precisa ser tão exaltado: se for verdadeiro, ao recriar o que foi escrito pela alma de um ser humano, está a criar de novo. Mas tem de fazer como um entrelaçar de dois seres, um ato quase reencarnatório de duas almas. A nossa evolução passa por aí, por recriar. Não existe criação perpétua de coisas novas.

Sua alma oitocentista aflora na intensa espiritualidade que emana de seu toque pianístico. Como é viver em pleno século 21?

Violenta-me muito. Nunca aguentei muito viver em cidades, no mundo moderno. Entendo o mundo como passa-

gem, e o mundo atual é difícil de aceitar. Há pessoas que vêem a atualidade como decadência. Eu vejo como o acordar de uma nova era. Para acordar, é preciso sair de um pesadelo... e acordar num mundo de beleza. Estou sempre à espera de que um dia eu saia de Belgais, chegue ao cimo do morro e encontre tudo renovado...

E a música do século 20?

Tenho com o século 20 a mesma relação que tenho com a música: uma relação de conflito, meio violenta. A música o exprime. Procuro os séculos passados para me sentir bem. Considero que a primeira parte do século me põe em êxtase, mas depois começa esse problema, na segunda metade. Não toco nem penso nisso, mas fisicamente ouço e aprecio.

As imagens nos libretos dos seus CDs recentes revelam uma relação panteísta com o mundo, certa vontade de se dissolver na natureza.

A palavra dissolver é interessante, no sentido de se integrar totalmente. De fato, a quinta de Belgais está feita não para ser vista. Eu tinha horror de uma casa no cimo da colina, a exibir-se. Eu a quis no vale, para não se ver de lado nenhum. Tem de se andar muito para se ver. Ou seja, a natureza engole tudo sem destruir. O homem não tem o direito de ter a vontade de dominar e de, ao mesmo tempo, viver em comunhão. Não sou, porém, apologista do homem que não evolui intelectualmente e continua a viver ao estilo hippie à beira de uma fogueira. Não é isso a comunhão com a natureza. O que eu julgo que seja comunhão é continuar a trabalhar, integrando-se. Parece que o homem tem ciúme da natureza, não suporta a idéia de não ter uma compreensão universal. E vinga-se dessa situação adaptando a natureza à sua vontade.

1997 parece ter sido um ano decisivo em sua vida. A sra. passou a conceber os folhetos de seus CDs, como que a induzir a escuta.

Sentia um grande desconforto entre as decisões que definiam o disco. Uma coisa era a música, outra a capa, as fotos, a escolha do musicólogo que escrevia. Essa escolha não tinha nada a ver comigo. Ora, na medida em que sou a intérprete que vai fazer a música viver de novo aos ouvidos dos outros, as pessoas têm pelo menos de se juntar, fazer uma equipe. Hoje reduzem o compositor, que deveria ser o centro da música, a uma notinha embaixo... E só aparece a estrela, o artista. Uma situação que a nada mais interessa, a não ser à estrela.

A dedicatória a Sviatoslav Richter e as várias citações literárias no álbum com os *Impromptus*, de Schubert, de 1997, visam a uma dimensão poética?

Ao longo da minha vida fui encontrando autores, escritores, poetas, compositores que iam abrindo canais. Descobri Cioran há dez anos, li tudo, fiquei apaixonada pelo derrotismo, a fórmula de ir ao fundo do poço e encontrar a salvação depois de se afogar. Nem sempre li os grandes. Li também os que não prestam literariamente, mas que nos trazem coisas importantes. Nem sempre é a grande literatura que nos traz coisas.

A imagem diáfana, quase incorpórea, que a sra. divulga no CD *Le Voyage Magnifique* busca reproduzir a figura do *Wanderer* schubertiano?

Exatamente, é o que eu queria que fosse. Naquele ano, que você chama de decisivo, li alguns livros de Yves Simon. Lia e estudava os *Impromptus*. Quando resolvi gravá-los, Richter morreu. Aí fiz uma união com *A Viagem Magnífica*, livro do Simon em que uma mulher está grávida e o marido não vê nem sente o filho. O filho dele é outro, imaginário. E ele viaja todo o tempo com este filho, é um viajante magnífico, aparece e some. E, pois, imaginei o Richter a viajar. Ele dizia sempre: "*Ich bin ein Wanderer*" (eu sou um viajante). Era sua frase preferida.

A sra. se identifica com o ideário artístico dele?

Eu quis fazer o *Wanderer* de Richter ao partir mundo afora, a viajar de aldeia em aldeia. A beleza da carreira dele nos últimos 20 anos nada tem a ver mais com sucesso, com materialismo, dinheiro, nome ou querer provar que ele era o melhor. Mas simplesmente com introspecção. Um homem que tenta conhecer a si próprio através da viagem, das aldeias, dos pequenos momentos imprevistos, das pequenas coisas sem valor imediatista. O livro de Simon trouxe-me uma inspiração muito importante. E Schubert, desde o primeiro *Impromptus*, foi uma descoberta fabulosa, uma revelação de vida.

Para Caio Pagano, seus recitais dão a sensação da fatalidade, "como se fosse o último". Isso é próprio da alma portuguesa?

Fatalidade... acho que toda a vida tentei libertar-me disso, e fui muito marcada pela alma portuguesa. Passei por espécies de crises fatalistas e renasceres otimistas. Sempre fui muito ao fundo, com fatalismo e desfechos dramáticos, renasci, porém, muitas vezes. Cada vez vou sendo menos fatalista. O fatalismo português me desagrada – e estou forçosamente a exprimir uma cultura muito portuguesa. Mas luto contra essas raízes, não defendo esses aspectos da psique portuguesa, não gosto disso. Há um lado negativo que levou o português a um estado desastroso. Perderam a identidade e se agarram a anedotas-símbolo da fatalidade, como o fado, e outros vícios de seu caráter.

O Que e Quanto

Moonlight, **CD de Maria João: Beethoven –** *Sonatas "Quasi una Fantasia"*. **Lançamento Deutsche Grammophon/ Universal (importado). Preço aproximado: R$ 52**

Maria João: alma lusa sem "os vícios de caráter" do fatalismo português. Na pág. oposta, a escola de Belgais

O mosaico de Marky

O DJ brasileiro arquiteta novas ambientações sonoras

Mal soa este CD e quem o ouve já se sente em meio a uma pista de dança de São Paulo, Rio ou Londres. Quem comanda os pickups é um brasileiro de 28 anos, mestre capaz de enlouquecer público e crítica. DJ Marky está no seu terceiro álbum, um mosaico composto pelas músicas que fazem parte de suas concorridas performances por clubes do Brasil e da Europa. Ao som de *Shake It*, *Dainjah* ou *Spaced Invader* vê-se gente disputando o espaço de pista. O virtuosismo de Marky está na habilidade da articulação sonora, com mixagens elaboradas, que não escondem as linhas melódicas sob as 175 batidas por minuto, o que caracteriza o drum'n'bass, sempre com baixo poderoso e forte bateria em ritmo aceleradíssimo. A seleção das músicas que ele submete a remixes é um dos atributos deste DJ. Ele tem bom gosto e toca o que gosta. Uma das favoritas dele é *Carolina Carol Bela*, de Jorge Ben Jor e Toquinho, na segunda faixa. A música, de 1967, foi descoberta nos discos do pai e eleita por Marky como a melhor de todas as composições do autor de *Fio Maravilha*. Sob a influência do hip-hop, bossa nova e jazz, ele consegue agradar a públicos diferentes, sejam de clubes da cena dominante londrina ou da periferia de São Paulo, onde começou carreira vencendo um concurso de DJ's aos 18 anos. *Audio Architecture 2* revela Marky ainda mais primoroso e veloz na construção de ambientes. – FLÁVIA CELIDÔNIO • ***Audio Architecture 2*, Marky (Trama)**

O super-DJ: remixes a 175 bpm

O tema da América

Testemunha do advento de um gênero então inocente, o jazz, Jimmy McHugh ajudou a forjar a quintessência do imaginário americano. Temas como *Let's Get Lost* ou *Too Young to Go Steady* povoaram o lendário Cotton Club e marcaram o repertório de Coltrane, Chet, Ella. Para homenageá-lo, Terence Blanchard, trompetista e arranjador, dispôs de quatro marcas vocais: o timbre sensual de Diana Krall, o furor rítmico de Dianne Reeve, o blues vulcânico de Cassandra Wilson e os agudos virginais de Jane Monheit, revelação de 2001 aos 23 anos. – REGINA PORTO • ***Let's Get Lost*, Terence Blanchard (Sony)**

Midas e os metais

São vários projetos num só disco: colocar, pela primeira vez em anos, o produtor de sucessos e ex-trompetista Quincy Jones em estúdio à frente de uma big band; renovar um repertório clássico de temas dele e de seu velho parceiro Sammy Nestico, orquestrador lendário e colecionador de Grammy; e juntá-los em nome de mestre comum, Count Basie, cujo estilo se fez ressoar nos luxuosos Estúdios Capitol. A metaleira esquenta sem oscilar. Entre os solistas, Ernie Watts (sax alto), Hubert Laws (flauta) e Dan Higgins (sax soprano). – RP • ***Basie & Beyond*, The Quincy Jones-Sammy Nestico Orchestra (Warner)**

Em pista dupla

Patife, o DJ paulistano que já renegou o jazz e hoje flerta com o modern jazz, dá um passo à frente na corrente eletrônica com segundo álbum. Celebrado na cena londrina, no Brasil ele é divisor de águas: introduz o drum'n'bass fora das pistas e leva a bossa nova ao clube (*Só Tinha de Ser com Você*). Suingue, latinidade e vibração nacional fazem o produtor em definitivo, que assina seis faixas e traz nomes de peso no set, como Conrad e Cleveland Watkiss. Seu remix de Fernanda Porto (*Sambasim*) é o *smash hit* da estação. – JULIO DE PAULA • ***Cool Steps*, DJ Patife (Trama)**

Terreiro eletrônico

Feito samba do galego doido, a segunda cria do pernambucano Otto é um batuque moderno de inspiração afro-brasileira a louvar orixás e exorcizar maus amores. Com canto falado e metáforas do cotidiano, percussão eletrônica e programações afiadas, ele faz sua ode à raça negra e à imagem da preta que "qué um filim". Ambíguo, é disco pessoal e intransferível no batuque-bossa, dispensável em certas baladas e marcante em seqüências como *Armadura-Cuba-Dias de Janeiro*. Produção de Apollo 9, participação de Nação Zumbi, Chorão, Max de Castro e Ricca Amabis. – JP • ***Condom Black*, Otto (Trama)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

A cadência da Bahia

A chula, samba-de-roda do recôncavo baiano canavieiro e origem do partido alto carioca, é a base deste CD de Roberto Mendes. Vocais e arranjos precisos revelam profundo conhecimento desse universo tão peculiar, marcado por temas de amor, canto responsorial, dança sensual, cadências pontuadas por violas e palmas. Há parcerias com Jorge Portugal e Jota Velloso, além de participações de Caetano Veloso, Jussara Silveira, Margareth Menezes e Barravento. No disco 2, surpresa nas gravações de campo de chuleiros tradicionais de Santo Amaro e São Brás. – JP • ***Tradução*, Roberto Mendes (Atração)**

Doze diferenças

O sexto solo de Tori Amos é um esforço de interpretação do universo masculino, num desvelo talentoso via 12 canções compostas por homens. Fiel depositária dos alternativos, a cantora escolhe, para *covers*, bandas como Velvet Underground e Depeche Mode e músicos como Tom Waits (*Time*) e Lou Reed (*New Wage*). O resultado é um disco denso, triste e introspectivo, em que ela demonstra sensibilidade acurada e à altura de seus eleitos. É uma espécie de Marianne Faithfull, mais nova e menos sofrida, mas igualmente receptiva às dores do mundo. – MF • ***StrangeLittleGirls*, Tori Amos (Warner)**

Beat batucada

Ritual do futuro, o drum'n'bass atingiu a sinestesia coletiva que muitos têm por "espiritualidade". Nesta coletânea liderada por Bruno E, 17 DJs nacionais hipnotizam em 24 faixas. Originário da periferia *underground*, com matriz londrina e capital em São Paulo, o drum'n'bass local toma vias diversas como o maracatu de Loop B e o *Aquarium* de XRS Land. É o "volume 1" de uma história em experimentação, emprestando sangue novo à vovó MPB. Entre os protagonistas, Ramilson, Koloral, Marnel, Drumagick e Mickrob. – JP • ***Sambaloco Espiritual Drum'n'Bass — Vol. 1*, vários (Trama)**

O jazz e o acidulante

Liderada por Geoff Wilkinson, baseada em Londres e agregando, de Nova York, a vocalista soul Alison Crockett e o rapper Michelob, Us3 é hoje a melhor formação no acid jazz. Desde a estréia, em 1993, o talento do DJ foi reconhecido pelos executivos da Capitol Records, que colocaram a seu dispor (e de seu sampler) o catálogo inteiro da Blue Note. Sua adrenalina aural inclui jazz, funk, soul, reggae, hardbop, hip-hop, drum'n'bass, banghra music indo-londrina e um toque de política. São 62' de excelência de estúdio, arranjo e performance. – RP • ***An Ordinary Day in an Unusual Place*, Us3 (Universal)**

A cor do soul

Novo Michael Jackson reafirma a música black

Líder-prodígio dos Jackson Five aos 5 anos e artista-solo desde os 13, Michael Jackson volta à cena com *Invincible*, seu primeiro álbum de estúdio desde 1995. Retrato do artista enquanto adulto, o disco não apela para o sangue ou o terror, como nos anteriores *Bad* e *Thriller*. Mesmo irregular, *Invincible* reafirma o talento do performer e seu compromisso com a música black. Com *Unbreakable*, que abre o disco, é capaz de sacolejar o mais renitente dos tios com ótimo funkeado eletrônico, cortado esporadicamente pela voz *gangsta* de Notorious Big. A faixa-título vai do funk às bases secas do techno e ao discurso seco do rap. O som resulta bem mixado e homogêneo. *2000 Watts* é um dos melhores momentos, brilhante no equilíbrio entre as levadas de peso e um suingue irresistível. Se o disco peca é pelo romance e pelas muitas baladas melosas (*Speechless* é um balde de mel) e por uma ou outra música frenética demais (*Threatened*). Ponto a favor no bom uso da soul music, do r&b e do gospel e em alguma influência latina, como em *Whatever Happens*, clara devedora do *Supernatural*, de Santana. Quem escapar ao equívoco fácil de ouvir *Invincible* preocupado com o fato de Michael Jackson ter um zoo particular e um processo na justiça, ou tentando descobrir se ele ficou feliz ou triste ao embranquecer, se dá conta que esse disco tem alma negra, quer dizer, soul. – MARCO FRENETTE • ***Invincible*, Michael Jackson (Epic/Sony)**

O irregular *Invincible*: funk e soul

Dorival Caymmi, uma ciranda completa

Músico baiano é biografado pela neta Stella Caymmi, em livro que documenta mais de seis décadas de produção artística e traz material inédito. Por Ricardo Tacioli

"Tenho ânsia de ser o autor do mais puro, do mais simples. Meu sonho é chegar a essa perfeição de ser o autor de uma 'ciranda, cirandinha'." A confissão feita ao jornalista Tárik de Souza pelo mulato de Salvador Dorival Caymmi, então com 58 anos, vem do mesmo músico que hoje, três décadas depois, é reconhecido como autor de verdadeiros modelos acabados de elaboração formal – das personalíssimas canções praieiras (*A Jangada Voltou Só*, *É Doce Morrer no Mar*) e sambas baianos (*Samba da Minha Terra* e *Acontece Que Eu Sou Baiano*) às valsas (*Dora*) e canções urbanas travestidas de sambas-canção (*Só Louco*, *João Valentão*). O caráter atemporal no conjunto de sua produção, sua importância matriz e toda sua singularidade biográfica são revelados em detalhes pela primeira vez, em livro de arte, assinado por sua neta Stella Caymmi, a primogênita de Nana Caymmi com seu primeiro marido, o médico venezuelano Gilberto Paoli. Recém-publicado pela Editora 34, *Dorival Caymmi: O Mar e o Tempo* é resultado de dez anos de trabalho da jornalista. Em edição luxuosa, as 648 páginas sobrevoam com rasantes (que ora explicitam o grau de parentesco da biógrafa, ora autopsiam com delicadeza décadas passadas e seus emaranhados artístico-culturais) a trajetória do filho de Durval e Sinhá que era fascinado por cinema, desde seus antecedentes familiares no século 19 à sua doce e tranqüila maturidade octogenária.

O Que e Quanto

Dorival Caymmi: O Mar e o Tempo, **livro de Stella Caymmi. Coleção** *Todos os Cantos*, **Editora 34, 648 págs. Patrocínio: Grupo Pão de Açúcar. R$ 75**

Principal diplomata da música baiana desde que aportou no Rio de Janeiro em 1938, com uma caixa de charutos, um exemplar do livro *Três Poetas de Sua Vida*, de Stefan Zweig, um violão Giannini sem capa – embrulhado para não se passar por malandro – e algumas canções (*O Mar*), Dorival despediu-se da Salvador que o frustrava pelas escassas possibilidades de emprego. Ex-emissor de assinaturas do jornal *O Imparcial* e vendedor frustrado de bebidas falsificadas, o baiano tentaria na capital federal cursar a faculdade de Direito ou arrumar algum bico na imprensa carioca. No entanto, com uma carreira artística meteórica, tornou-se um dos principais protagonistas da segunda geração de ouro da música popular brasileira (1937-1942), um dos responsáveis pela exportação do samba nos anos 40 (*O Que É Que a Baiana Tem?* carimbou o início da carreira americana de Carmen Miranda) e um dos principais influenciadores da bossa nova. A equação de músicas de harmonias instintivamente sofisticadas, com temas praieiros, da cultura baiana e, posteriormente, matérias-primas urbanas, tudo tratado pelo violão pessoal e pela voz grave, deu a Dorival Caymmi o passaporte para povoar a música brasileira de diversas temporadas.

Para cobrir décadas de trajetória, o trabalho de Stella Caymmi vem amparado por um riquíssimo material iconográfico (capas de revistas, manuscritos, reproduções de telas de Caymmi, dezenas de fotos de arquivo pessoal e ilustrações diversas), um arsenal de informações íntimas (40 agendas do biografado entre as décadas de 60 e 90; 22 cadernos de 200 páginas de recortes de jornais e revistas dos anos 30 até os dias de hoje; e 500 correspondências), mais de 80 horas de entrevistas gravadas com Dorival ("Meu avô faz do exercício da memória um estilo de vida.") e outras 40 com parentes e amigos. Com isso, a autora pesca histórias perdidas e revela canções inéditas – como *Segura Don Don*, estranha parceria com Assis Chateaubriand, dono dos *Diários Associados*; e *Infância Querida*, marcha composta, em 1979, em homenagem ao poeta Casimiro de Abreu. Restaura, ainda, as histórias de sua pequena mas significativa vida discográfica – iniciada em 1939, quando dividiu com Carmen Miranda o 78 rotações da Odeon que trazia *O Que É Que a Baiana Tem?* e *A Preta Do Acarajé* – e as cores do nascimento da maioria de suas músicas, como a internacional *Maracangalha* (1956), um de seus maiores sucessos, que chegou a transformá-lo em garoto-propaganda do rum Ron Merino ("Eu vou pra Maracangalha... mas só com Ron Merino.").

FOTOS DIVULGAÇÃO

Apesar das homeopáticas contextualizações político-sociais que tangenciam os passos de Caymmi, *O Mar e o Tempo* reconstitui com integridade os primeiros e definitivos flertes de Dorival com o mar e o universo praieiro em Itapoá; revela seu envolvimento ingênuo por meio de seus melhores amigos, como Jorge Amado, com a ala comunista carioca (chegou a participar de um comício do Partidão no interior paulista); detalha seu paciente processo de composição, que lhe rendeu fama de preguiçoso ("Esses anos todos não são anos de pesquisas, são de achados."), exemplificado com *João Valentão*, que levou nove anos para ser finalizado (1936-45), e *Saudade da Bahia*, que saiu da gaveta depois de dez anos por insistência do produtor e ex-Bando da Lua Aloysio de Oliveira.

Nesse andamento de revelações do cotidiano de Dorival, que desfrutou de uma intensa vida de ídolo, com shows pelo Brasil e assédio das fãs, Stella molda os universos paralelos que colaboraram para construir a obra caymmiana. Da ótima caligrafia que lhe rendeu empregos na adolescência a pequenos esboços ilustrativos, o charmoso mulato de ascendência italiana teve sempre a pintura como braço de expressão. Na época do Clube dos Artistas e Amigos das Artes, o Clubinho, em São Paulo, era figura certa nos círculos compostos por famosos pintores como Volpi, Pancetti e Rebolo. "Sou um lírico em pintura. Gosto da harmonia das cores. Por outro lado, não posso me desprender da forma", esclarece.

Um dos pontos altos de *O Mar e o Tempo* são os anexos. Além da genealogia da família Caymmi iniciada com o imigrante italiano Enrico Balbino Caimi e da discografia completa, ilustrada e comentada do compositor baiano, o livro traz uma crônica inédita de Dorival, deliciosa e singela, de 1971 (*Dê Lembranças a Todos!*); letras e canções inéditas ou desconhecidas do público não citadas na biografia e não registradas em discos ou songbooks; além da musicografia, a discografia essencial da obra de Caymmi (com cada música do autor, seus intérpretes, gravadoras e ano de lançamento) e a discografia do intérprete Dorival Caymmi (LP e CD).

Trata-se de reconstituição biográfica que trafega por tantos portos – as mais de seis décadas de casamento com a ex-cantora mineira Stella Maris e os filhos Nana, Dori e Danilo; as influências musicais jobinianas e a admiração a João Gilberto ("Gostaria de ter gravado minhas músicas como ele cantou."); sua dialética e gigantesca rede de amigos (de Samuel Wainer a Chatô, de Jorge Amado a Carlos Lacerda, além de Fernando Lobo, Antônio Maria, Tom Jobim e outros) e seus raros depoimentos polêmicos (como a entrevista veiculada pela *Folha de S.Paulo* em 1993 sob o título "*O Axé Music É uma Farsa*"). E mais: acrescenta imagens e histórias às janelas dos admiradores da música brasileira. Como Dorival, janeleiro exemplar que traduz suas formas de olhar em "letras pictóricas", *O Mar e o Tempo* é uma oportunidade para rever uma Bahia e um Rio de Janeiro fora de moda. Infelizmente.

No destaque, Caymmi e a filha Nana; acima, algumas das mais de 300 imagens que compõem a cronologia do artista: acesso exclusivo

Os Beatles segundo os Beatles

Antologia reúne depoimentos, entrevistas e a mais ampla e luxuosa iconografia do grupo de Liverpool. Por Carlos Rennó

"A história dos Beatles, pelos Beatles, em entrevistas e imagens inéditas." Grafadas em letras garrafais na contracapa do livro, essas palavras podem não dizer precisamente a verdade quanto à totalidade do material que ele apresenta (muitos trechos, por exemplo, foram retirados de matérias publicadas anteriormente). Mas nem por isso deixam de sugerir muito do que ele representa. E, de fato, *The Beatles – Antologia* (Cosac & Naify, R$ 149), com suas 372 páginas e seu formato de porte, é uma publicação de luxo, com uma edição bonita e generosa, tão vasta quanto vistosa. Sem dúvida, o maior e mais autêntico dos livros já publicados sobre a trajetória do maior e mais famoso grupo da história da música popular no século 20.

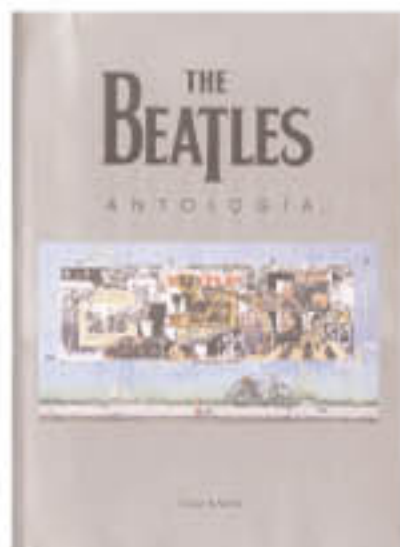
À esq., o quarteto em página do livro (acima)

A autenticidade aqui se relaciona, sobretudo, ao conteúdo da primeira parte do livro, que contém as versões de teores muito pessoais dadas por cada um dos *fab four* acerca da trajetória da banda. Trata-se de textos extensos e proveitosamente informativos, para os quais Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr contribuíram decisivamente com depoimentos especiais, que se juntaram ao material coligido – de que se compõe toda a parte de John Lennon. Uma seleção meticulosa de declarações dadas na época da existência do grupo, os anos 60, e posteriormente na mídia de várias partes do mundo é completada pelas falas de outros três depoentes, sobretudo as do célebre produtor, chamado "quinto beatle", George Martin.

Muitas entrevistas encontram-se transcritas nessa – por isso mesmo muito apropriadamente intitulada – antologia. A compilação fornece um interessante auto-retrato dos artistas quando jovens, material valioso para um estudo tanto da sua rebelde juvenília sem causa como da madura e consciente revolução artístico-comportamental de que participaram como protagonistas de um período de transformação em quase todos os campos. Esse espírito de época, tão bem expresso musical e poeticamente na obra do grupo, acha-se de alguma forma reproduzido no livro, principalmente nas passagens que aludem às atmosferas que regeram a gravação de cada disco, bem como à gênese de dezenas de canções importantes.

Particularmente interessantes nesse sentido são as revelações feitas, por exemplo, por John, sobre a feitura de peças como *Lucy in the Sky with Diamonds* (cuja inspiração não teria tido nada a ver com LSD, a despeito das suspeitas iniciais do título) ou *I Am the Walrus* (motivada por um personagem de *Alice no País das Maravilhas*, do escritor Lewis Carroll). O mesmo vale para o que Paul declara a respeito do processo de composição de *Eleanor Rigby* (de como chegou ao título com base no nome de uma loja em Bristol) e George, a propósito de *I Me Mine* ou *Within You without You* (influenciadas pela filosofia e pela música oriental que ele introduziu no repertório cultural dos quatro). Essas constituem algumas das partes mais saborosas do livrão.

Last but not least, destaque para a multicolorida sucessão de imagens, que sobressai a olhos vistos por suas páginas de acordo com um design funcionalmente psicodélico. O material iconográfico é o mais amplo já reunido numa única publicação sobre os Beatles, incluindo bilhetes, cartas, cartões-postais, documentos dos componentes, programas e cartazes de shows, etc. Entre as fotos, que cobrem todas as fases, algumas são muito bonitas (como as tiradas na Índia, com o guru Maharishi) e muitas, até aqui inéditas, saíram de arquivos pessoais e profissionais (os das gravadoras Apple e EMI inclusos). *Antologia* não constitui apenas um livro agradável de se ler, mas também de se ver e pegar, olhar e folhear.

POR CARLOS HAAG

A ARQUEOLOGIA DE *AIDA*

Nikolaus Harnoncourt, à frente da Filarmônica de Viena, revela a música de câmara barroca e a sinfonia dramática sob a conhecida partitura operística de Verdi

Ao ser convidado para a estréia de *Aida*, no Cairo, Verdi, rejeitando, disse: "Tenho medo de ser mumificado". Certamente não era esse o destino que o esperava no Egito, em 1871, mas o seu pavor acabou se concretizando nas versões futuras de sua ópera. Ouvidos mais familiarizados esperam barulheira, trombones, gritaria, ignorando que aquele não é o músico de banda dos "anos de galé", mas o complexo compositor de dramas íntimos como a *Traviata* ou o *Requiem*. Curiosamente, mesmo ouvintes inteligentes rejeitam a idéia de uma *Aida* diferente e, como era de se esperar, estranharam a nova gravação da ópera por Nikolaus Harnoncourt à frente da Filarmônica de Viena. Mas, enfim, Verdi livrou-se das faixas que sufocavam sua obra.

Harnoncourt, que já planeja revisitar em breve o *Tristão e Isolda*, de Wagner, disse em entrevista recente ter escolhido a peça justamente por ela ser, em verdade, mal interpretada. Pode parecer uma heresia a quem tem em casa as versões de Toscanini, Karajan ou Serafin (com Callas, maravilhosa). Mas ele está certo. Em geral, o que há de *Aida* são bonecos falantes (em altos decibéis) sem qualquer intensidade humana. Harnoncourt, ao optar por uma *Aida* "de câmara", revelou tratamento delicado do compositor da psicologia de cada personagem e, acima de tudo, trouxe à luz a soberba orquestração. Nisso, a performance vem favorecida pela formação peculiar da Filarmônica de Viena, com seus instrumentos do século 19, aos quais somaram-se, nesta gravação, timbres ainda mais singulares, como os trompetes "egípcios" originalmente pedidos por Verdi. Harnoncourt eliminou qualquer efeito fácil ou bravura desnecessários. Mas não se espere uma "celeste" *Aida* com *sostenuto* de agudos. O maestro austríaco tem o necessário sentido de quando a música chega ao seu clímax, e a música progride com um contínuo inesperado, orgânico, quase fazendo jus às acusações – impróprias – de que Verdi teria se rendido à "melodia infinita" de Wagner.

Ainda assim, há algo de wagneriano no ar: escolhendo cantores que, à exceção de Olga Borodina (uma fantástica Amneris), não se destacam pelo brilho – mas também nada maculam –, Harnoncourt fez da ópera uma longa e dramática "sinfonia" com vozes. Dificilmente – nem Karajan o conseguiu – vozes e instrumentos se mesclam com tamanha felicidade como nessa gravação (notem-se os sopros carinhosamente tratados, em particular os solos de clarinete). A clareza da orquestração é desconcertante, conseguida com a redução de tempos e com um fraseado cortante que recupera a genialidade harmônica de Verdi. Requer, porém, atenção e ouvidos limpos de preconceito, dispostos a uma audição não-mecânica.

FOTO THOMAS MÜLLER/DIVULGAÇÃO

Por vezes, a coisa toda é, no primeiro momento, incômoda. A *Marcha Triunfal*, por exemplo, vira um pastiche – Harnoncourt diz que Verdi queria ironizar o poder militar dos egípcios – de ritmos quadrados, que mais lembram Monteverdi que o século 19. Assim, ainda que com gosto de antigo, a obra surge nova. Mas será que Verdi gostaria de ouvi-la? Muitas vezes, o detalhismo de trabalhar cada compasso soa artificial. Harnoncourt é algo barroco ao querer revelar ao longo da ópera cada forma musical empregada pelo compositor. E, certamente, é pouco afeito ao drama à italiana. Uma *Aida* sinfônica parece mais coisa de alemão (o dueto final fica puro *Tristão* e o *Prelúdio* ganha ecos do prelúdio de *Lohengrin*), mas o diretor logra recuperar tudo o que o compositor escreveu na partitura e tirar o entulho da tradição espúria do passado. Não há como negar que Verdi sempre quis eletrizar o coração e não o intelecto. E é justamente isso que essa versão, em que a orquestra reina soberana (a boa vontade de aprender da Filarmônica de Viena, após tantas performances de *Aida*, é tocante), faz.

Aida, de Verdi, em álbum triplo Teldec (acima). Solistas: Polgár, Borodina, Gallardo-Domâs, La Scola, Salminen, Hampson, Streit e Röschmann. Coro Arnold Schoenberg e Filarmônica de Viena. Direção: Nikolaus Harnoncourt (no alto). Importado

A MÚSICA DE JANEIRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE MAURO TRINDADE

ARTISTA	A soprano chilena Cristina Gallardo-Domâs, elogiada Manon, Mimi e Butterfly, e o tenor argentino Marcelo Álvarez são solistas em récitas do coro e orquestra do Teatro Scala de Milão. Regência do maestro **Riccardo Muti** (*foto*).	O tenor canadense Richard Margison, o barítono russo **Dmitri Hvorostovksy** (*foto*), o baixo americano Samuel Ramey e a soprano russa Irina Mishura. Coro e orquestra do Metropolitan Opera House. Direção de Valery Gergiev.	A soprano romena **Nelly Miricioiu** (*foto*), o tenor Fabio Armiliato e o baixo-barítono Lado Ataneli. Direção cênica de Werner Schroeter. Regência de Maurizio Benini.	**Grupo Quadro Cervantes** (*foto*), com Helder Parente (baixo, flautas e percussão), Clarice Szajnbrum (soprano), Mario Orlando (contratenor, *vielle* e viola da gamba) e Nicolas de Souza Barros (alaúde e guitarras barrocas).	O pianista brasileiro radicado em Londres **Marcelo Bratke** (*foto*), conhecido pela abordagem conceitual de seus concertos, e a pianista argentina **Marcela Roggeri** tocam com nove percussionistas do projeto Meninos do Morumbi.
PROGRAMA	*La Traviata*, a mais encenada e uma das mais apreciadas óperas de Giuseppe Verdi. O drama, *d'après A Dama das Camélias*, romance de Dumas Filho, conta o amor impossível entre a cortesã Violeta e o jovem Alfredo. Depois de estréia fracassada, a ópera rapidamente ganhou repertório em todo o mundo.	*Don Carlo*, de Verdi, ópera que sofreu diversos e nem sempre satisfatórios cortes e alterações ao longo dos anos, alguns deles feitos pelo próprio compositor. Apesar de algumas tesouradas na partitura ainda serem comuns, hoje a tendência é preservar o original.	*Tosca*, de Puccini. É uma obra sangrenta, com tortura, execução e morte dos principais personagens, o pintor Mario Cavaradossi e a atriz Floria Tosca, infernizados por um dos mais sinistros e geniais vilões de todos os tempos, o implacável barão Scarpia.	*Brasil Ibérico II*, com seleções do *Cancioneiro de Hortênsia* e do *Cancionero de Upsalla*; obras de Diego Ortiz e Gaspar Sanz; *zarzuelas* espanholas, de Antonio Literes, e modinhas e lundus brasileiros.	*Quatrocentos Anos de Música Moderna* propõe um diálogo entre o popular e o erudito. Primeiro os dois pianistas tocam peças de J. S. Bach, Mozart e Gershwin. Em seguida, os percussionistas atacam com maracatus e, no final, todos se reúnem em torno da música de Ernesto Nazareth e Darius Milhaud.
ONDE E QUANDO	Com a reforma do Scala, os concertos da companhia até 2003 serão no Teatro degli Arcimboldi – via Innovazione, s/nº, em Milão, Itália, tel. 00++/39/02/7200-3744. Dias 19, 22, 25, 27, 29 e 31, às 20h. De 24 mil a 120 mil liras.	Metropolitan Opera House – Lincoln Center, entre West 62nd e 65th Str. e Columbus e Amsterdam Avenues, West Side de Manhattan, Nova York, EUA, tel. 00++/1/212-362-6000. Dias 3, 7, 15, 19, 22 e 26, às 19h. Dia 12, às 13h. De US$ 25 a US$ 155.	Opéra Bastille – pça. da Bastilha, s/nº, Paris, França, tel. 00++/33/1/9269-7868). Dias 11, 14, 17, 22, 25, 28 e 31, às 19h30. Dia 20, às 15h. De 65 a 688 francos.	Casa de Rui Barbosa – r. São Clemente, 134, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2537-0036. Dia 15, às 18h30. Entrada franca.	Queen Elizabeth Hall – Royal Festival Hall, SE1 8, Londres, Inglaterra, tel. 00++/44/20-7960-4242. Dia 5, às 19h45. De 10 a 19,5 libras.
POR QUE IR	Sob direção de Muti, o Scala vive um dos maiores momentos de sua história, com a restauração das partituras originais de Verdi, profunda renovação artística, apuro técnico e ampliação do repertório sinfônico.	Pela oportunidade de ver e ouvir dois carismáticos cantores de gerações distintas: o célebre Samuel Ramey que, aos 59 anos, se mantém como uma das grandes vozes da atualidade, e o jovem Hvorostovsky, de 37 anos, de magnética presença.	Puccini é um gênio do palco, capaz de combinar enredos cheios de vida com uma música soberba, carregada de intensidade dramática. A terrível história de Tosca permanece com toda sua força um século depois de escrita.	O grupo é um dos raros conjuntos que não fazem, da música antiga, letra morta, mas uma experiência inteligente, divertida e bem-acabada, sobre uma sólida pesquisa musicológica.	Pela aproximação entre clássico e popular que Marcelo Bratke faz, sem adulterar a música de concerto e tampouco solenizando o popular.
PRESTE ATENÇÃO	No solo *Addio del Passato*, quando Violeta está prestes a receber – tarde demais – a reconciliadora visita de Alfredo e canta esta ária plena de desesperança.	Na grande ária *Ella Giammai M'Amo*, seguida do dueto entre o Grande Inquisidor e o rei Felipe 2º, um dos grandes duelos vocais já escritos para a ópera.	Não são poucas as grandes óperas com uma grande ária para tenor. Mas *Tosca* possui duas: *Recondita Armonia* e *E Lucevan le Stelle*, de estados emocionais tão diferentes e tão próximas na perfeição e encantamento.	Nas canções sefarditas que encerram o programa. Pouquíssimo conhecidas, inúmeras destas músicas foram compiladas apenas em meados do século 19. Seu teor varia da mais pura malícia à mais profunda sabedoria.	No "samba" francês *Brasileira*, peça de Darius Milhaud, que viveu aqui nos anos 20 e ainda homenageou o país com sua suíte *Saudades do Brasil*, na qual cada movimento tem o nome de um bairro do Rio.
O QUE OUVIR	*Aida*, de Verdi, com Caballé, Domingo, Cossoto, Ghiaurov, Cappuccilli, Roni, Martinucci e Casas. New Philharmonia Orchestra e Coro da Royal Opera House, sob direção de Riccardo Muti (EMI).	*Don Carlo* (EMI/Angel), com José Carreras, Mirella Freni e Nicolai Ghiaurov. Coro e Orquestra do Scala de Milão. Regência de Claudio Abbado.	*Tosca* (EMI), com Maria Callas numa de suas melhores gravações, feita em 1953 ao lado de Di Stefano e Tito Gobbi. Regência de De Sabata.	*Brasil 500 Anos* (Independente), com o Quadro Cervantes interpretando músicas portuguesas dos séculos 13 e 16 e brasileiras dos séculos 18 e 19.	*Open Prairie* (Etcetera), CD em que os dois pianistas fazem a primeira gravação da integral para dois pianos do compositor norte-americano Aaron Copland.

FOTOS DIVULGAÇÃO / RONI SIZE: PEROU/DIVULGAÇÃO

ARTISTA	Os cantores **Moska** (*foto*), Zé Renato, Carol Saboya, Fátima Guedes, Nelson Sargento, Claudio Jorge e o ator Antônio Pompeu reunidos em programa em homenagem ao samba.	Gilberto Gil, Planet Hemp, Skank, Daniela Mercury, KLB, Raimundos, Ivete Sangalo, **Lampirônicos** (*foto*), Araketu, Gabriel o Pensador, Cidade Negra, Cássia Eller e Titãs, entre outros, dividem programa de verão.	O cantor e compositor **David Byrne** (*foto*), o *ensemble* de cordas e metais Michael Nyman Group, o conjunto de percussão coreano Gong Myoung e a Orquestra Sinfônica de Sydney dividem programação internacional.	O contrabaixista americano **Ron Carter** (*foto*) faz concertos de jazz com o pianista Steven Scott, o percussionista Steve Kroon e o baterista Payton Crossley.	**Roni Size** (*foto*), Mr. Scruff, DJ Krust, Matmatah, Souad Massi, Bum Cello e Juan Rozoff , os grupos ingleses Elbow, Electric Soft Parade e The Bees, The Bettina Motive, Baz e Nerina Pallot, além de outras centenas de artistas.
PROGRAMA	O *Samba Agradece*, com quatro diferentes shows em que os artistas se revezam em homenagens a Bide e Marçal, Ismael Silva, Carlos Cachaça e Moreira da Silva que, à exceção de Ismael, fariam 100 anos em 2002.	Festival de Verão de Salvador, em sua quarta versão com 65 shows, para um público estimado em 250 mil pessoas. Cerca de 90 mil metros de área são divididos em espaços temáticos, com palcos para música popular brasileira, rock e música eletrônica.	Festival de Sydney, com cerca de 70 shows ao ar livre, concertos, ciclos de cinema, apresentações de dança, exposições, peças teatrais, debates e conferências.	O músico altera com freqüência as peças de seus programas, mas tocará algumas faixas de seu último CD, *When the Skies Are Grey*, lançado em fevereiro deste ano e que inclui *Corcovado*, *Qué Pasa* e *Loose Change*.	Estão previstos 48 shows e concertos com as mais novas bandas de rock e pop da Europa, a premiação do Midemnet Awards, festas lounge e concertos de música clássica.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural Banco do Brasil – r. Primeiro de Março, 66, no Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020. De qua. a dom., às 18h. R$ 10.	Parque de Exposições da Bahia – av. Luiz Viana Filho, s/nº, Salvador, Bahia, tel. 0++/71/375-4244. De 30/1 a 3/2, às 19h30. De R$ 15 a R$ 50.	Sydney Opera House – Bennelong Point, Sidney, Austrália, tel. 00++/61/2/9250-7777 – e em outros 25 locais da cidade. De 5 a 25. Preços variados.	Mistura Fina – av. Borges de Medeiros, 3.207, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2537-2844. Dias 24, 25 e 26, às 20h30 e 23h. Preços a definir.	Palais des Festivals – La Croisette, Cannes, França, tel. 00++/33/04/9339-0101. De 20 a 24, em horários variados.
POR QUE IR	Pela chance de ouvir um samba sem gesso, interpretado por cantores com fortes influências do pop, do rock e da música eletrônica. E ainda conhecer os bonitos e quase desconhecidos poemas de Carlos Cachaça, lidos por Antônio Pompeu.	É o primeiro verão após o fim da hegemonia da axé-music no país e o festival servirá de laboratório para as novas tendências. Hoje o axé domina apenas 3% do mercado fonográfico e suas outrora expoentes também buscam novos caminhos musicais.	É o ponto alto do verão australiano. Apesar da distância dos grandes centros, o festival criado há 25 anos atrai turistas e estudantes de todo o mundo, que costumam trabalhar como voluntários na organização e aproveitar uma das mais bonitas cidades do mundo.	Há mais de 2 mil LPs e CDs com o nome de Ron Carter nos créditos, o que dá a dimensão de sua influência e qualidade musical. De Gil Evans a B. B. King, de Wes Montgomery a Cannonball Adderley, todos tiveram o talento de Ron Carter ao seu lado.	O 36º MIDEM – The International Music Market é o maior e mais importante encontro mundial da música, com cerca de 10 mil participantes, entre produtores musicais, fabricantes de instrumentos, gravadoras e artistas de 94 países.
PRESTE ATENÇÃO	Nos sucessos mais remotos de Moreira da Silva, quando ainda não cantava samba de breque, mas pontos de macumba como *Ererê* e a carnavalesca *Arrasta a Sandália*, de Oswaldo Vasquez e Aurélio Gomes.	Na regravação de *Espelho Cristalino*, de Alceu Valença, assinada pela banda baiana Lampirônicos, que se diferencia do manguebeat pernambucano por incluir em sua mistura de rock, baião e forró e elementos do techno e do drum'n'bass.	Na exibição do filme *Encouraçado Potemkin*, de Eisenstein, com a suíte de Dmitri Shostakovich interpretada ao vivo pela Orquestra Sinfônica de Sydney, sob regência de Alasdair Neale.	No arranjo de *Besame Mucho*, despida de latinidades dançantes e reinventada pelo quarteto com rigor, cerebralismo e precisão.	Na música melodiosa e nos versos melancólicos do Mull Historical Society, um novo conjunto vindo das ilhas escocesas capitaneado pelo letrista e vocalista Colin *Sheepy* McIntyre.
O QUE OUVIR	*Os Meninos do Rio* (Carioca), coletânea de sambas cantados pelos próprios autores, entre eles, Jair do Cavaquinho com uma imperdível *Pecadora*.	*Que Luz É Essa* (Sony), CD de estréia dos Lampirônicos, com músicas de Raul Seixas, Gilberto Gil e composições próprias sobre uma pesadíssima percussão	*Look into the Eyeball* (Virgin), de David Byrne, que deixou de lado os ritmos latinos, incluindo os brasileiros, e retorna às canções simples, embora elaboradas, do início de sua carreira nos Talking Heads.	*Ron Carter Plays Bach* (PolyGram), com as famosas suítes para violoncelo transcritas para o contrabaixo, e *Ron Carter Meets Bach* (Blue Note).	*Loss (blanco y negro)*, álbum de estréia do Mull Historical Society, com todos os instrumentos tocados por McIntyre, numa experiência perturbadora e original.

Projeto cidade

A 4ª edição do projeto Arte/Cidade radicaliza a relação entre produção artística e metrópole, elegendo como palco uma das áreas mais complexas da capital paulista, a Zona Leste

Por Gisele Kato

Acima, painel fotográfico de Cássio Vasconcelos, instalado na antiga fábrica Moinho Santista, no Sesc Belenzinho

FOTOS DIVULGAÇÃO

A Zona Leste de São Paulo é a arena escolhida para a quarta edição do Arte/Cidade, projeto que, desde 1994, faz intervenções em espaços públicos da capital. Ao longo de três meses, até abril, a produção se desenvolve com a participação de 26 artistas plásticos e arquitetos, brasileiros e estrangeiros, que apresentam uma exposição no prédio da antiga fábrica de tecidos Moinho Santista S.A., anexa ao Sesc Belenzinho, e estendem suas interferências a outros nove pontos da região, numa dinâmica com a realidade urbana que poderá, literalmente, ser acompanhada durante a montagem pelos espectadores. O projeto se encerra com uma série de debates.

Essa quarta versão do Arte/Cidade, que em suas duas primeiras edições – *Cidade sem Janelas* (1994) e *A Cidade e Seus Fluxos* (1995) – foi promovido pela Secretaria de Estado da Cultura, é também a que aborda mais diretamente a questão que seus organizadores consideram fundamental nesta passagem de século: o desafio imposto pela metrópole, em toda sua complexidade, à criação de obras que estabeleçam uma articulação com o ambiente, em sua real escala.

Acima, o outdoor planejado pelo norte-americano Dennis Adams para a avenida Radial Leste

O projeto consiste, ainda, em uma tentativa de resposta à anunciada crise dos espaços expositivos convencionais e o conseqüente esgotamento do repertório de linguagens artísticas desenvolvidas para esses endereços. Os artistas plásticos e arquitetos convidados para essa edição trabalham há pelo menos dois anos com o idealizador e curador do projeto, Nelson Brissac, e vários deles fizeram parte das produções anteriores. Nesses 24 meses, o grupo participou de uma extensa investigação sobre a área escolhida, até a definição dos dez pontos de referência de todo o projeto. "Foi uma pesquisa intensa, de aproximação e envolvimento com a Zona Leste paulistana. O estudo nos permitiu descobrir os locais ideais para as intervenções", diz o artista plástico Ary Peres, coordenador do processo. São as áreas que, a partir do dia 12, deverão funcionar como ligação de um circuito mais amplo, que se estende da avenida do Estado à avenida Salim Farah Maluf.

A faixa urbana delimitada pelos organizadores potencializa os problemas de exclusão social e violência enfrentados pelas grandes cidades. "A Zona Leste é a expressão máxima desse sistema caótico, aparentemente impossível de ser tratado. É um lugar desprovido de qualquer tipo de política de administração", diz Brissac. A área foi o berço da industrialização do país nos anos 20 e, com a transferência das fábricas para outras regiões, entrou em decadência, confinando uma população crescente a uma infra-estrutura abandonada. Mas com 5,6 milhões de habitantes, a Zona Leste volta hoje a figurar entre os pontos de São Paulo mais atrativos para investimentos.

Para se colocar nesse cenário, os artistas e arquitetos tiveram de desenvolver novas linguagens e formas de ação, em um processo que deixa de valorizar o resultado final para dar ênfase à dinâmica da produção e ao modo como a obra se relaciona com o entorno urbano. Assim, já na antiga fábrica, construída em 1934, parte das obras estará completamente instalada, mas algumas outras serão montadas diante do público, convidado a acompanhar as várias etapas de criação, cada uma delas sujeita a alterações ao longo dos dois meses. O mesmo acontecerá com as intervenções nos demais pontos previstos para receber obras. O projeto todo só estará mesmo pronto no dia 9 de março. De 2 a 5 de abril, uma série de palestras e workshops, chamada de *SP Laboratórios Urbanos*, reúne alguns dos principais urbanistas da atualidade, como Hans Ulrich Obrist, Bárbara Vanderlinden, Stefano Boeri, Chris Decon e Fernando Romero, e curadores ligados a instituições públicas e privadas.

Acima, *Eu Sou Dolores*, obra de Carmela Gross, feita com 313 lâmpadas fluorescentes

O Sesc Belenzinho vai abrigar obras de 15 artistas: os brasileiros Ana Tavares, Carmela Gross, Nelson Félix, Regina Silveira, Waltércio Caldas, Marcos Novak, Cassio Vasconcelos, Ary Peres e Carlos Fajardo, o espanhol Antonii Muntadas, os holandeses Avery Preesman, Ateliê van Lieshout e Rem Koolhaas, e os alemães Hermann Pitz e Hannes Foster. No prédio de cinco andares, o único do complexo que ainda não foi reformado pelo Sesc, Nelson Félix, por exemplo, insere duas chapas de ferro de cerca de seis metros de comprimento em um dos pilares de sustentação. Waltércio Caldas constrói um antiauditório com 250 cadeiras, trilha sonora e iluminação especiais. Cássio Vasconcelos exibe um painel fotográfico com imagens fragmentadas e dispostas em diversos planos. Carmela Gross instala um painel luminoso, com quase 25 metros de comprimento e dois de altura, em que se lê a frase "Eu sou Dolores", escrita

Um Vento de Mudança

Ao se transferir para a Zona Leste paulistana, o projeto Arte/Cidade deixa a condição de festival alternativo e opta pelo diálogo com a realidade urbana

Por Luiz Renato Martins

Nos anos 60, as canções de Bob Dylan desafiaram a cultura conservadora dos EUA, revelando uma nova subjetividade social: a dos jovens de classe média, antes fixos em torno da casa, da escola e do consumo, mas que, então, objetando contra a guerra na Ásia, fugiam do recrutamento. De modo análogo, ao se sentir por aqui o sopro da descrença no princípio neoliberal da universalidade do mercado, Arte/Cidade dá voz ao vento de mudança. O inconformismo já se traduz no novo endereço: o projeto se mudou para a Zona Leste.

Assim Arte/Cidade entra no que é chamado de maioridade ou idade da reflexão própria. Deixa seu antigo formato de festival alternativo, fora do circuito de galerias e museus, para imergir no todo urbano, numa cidade real e viva. Observatório e oficina de idéias, passa a ver a cidade como situação de encontro com o *outro* – os variados sujeitos sociais, que, com diferentes proveniências, povoam a cidade por distintos motivos, fazendo dela uma experiência permanente de estranhamento, até assustadora e hostil. Em suma, em vez de se pôr como quem tem algo a exibir, Arte/Cidade se preparou desta vez para escutar e dialogar.

Mas, se o projeto continua a ser composto majoritariamente por artistas e arquitetos, o que mudou na estrutura e na organização? De início, Arte/Cidade saiu fisicamente dos locais em que o elo imaginário ou especular com a cidade constituía o vínculo mais forte, ou seja, daqueles campos de caça para onde o comércio se move, reciclando-os periodicamente: seja a região monumental ou cenográfica da cidade como o "centro velho" ou locais também refigurados e intensamente sugestivos como as ruínas de um matadouro ou das indústrias Matarazzo – próprios de ciclos econômicos descartados, que, uma vez estetizados e fetichizados, são assim reativados economicamente e se convertem em objetos por excelência do comércio e da publicidade. Em segundo lugar, quanto à orientação do projeto, em síntese, não se trata de forjar sítios expositivos, de alargar o circuito simbólico tradicional, mas, sim, de intervir na cidade como num todo vivo, fazendo da arte um operador cognitivo e um fator de mudanças.

A ida para a Zona Leste não é pois casual. Essa é uma vasta região urbana, degradada pela fuga de capitais, mas que, rica do ponto de vista dos costumes e da vivência urbana, concentra uma população maior do que a do Uruguai e com imensa variedade étnica. Em duas palavras, a Zona Leste é o "retrato do Brasil", não o do livro de Paulo Prado, o mecenas da Semana de 22, nem o dos cultuadores da "moeda" ou da *currency-fitness*, mas o do Brasil real, que nunca foi para Miami ou Paris e que, agora que *la nave non va* – vide a falência precursora da Argentina –, surge nas ruas das nossas cidades, em legiões *ainda* desorganizadas.

Do ponto de vista histórico, Arte/Cidade dialoga com a obra de Hélio Oiticica. Este converteu a crítica da destinação social da arte instituída em recusa do sítio asséptico, fechado e excludente da galeria e do museu. Assim Oiticica levou a pesquisa neoconcreta à confluência dos espaços artístico, arquitetônico e urbano; fez a experiência estética se evadir do confinamento do plano e negar a "aristocracia" da visão, pregada pelos formalistas, para transformá-la, potenciada como arma crítica e ato estético revolucionário, em experiência corporal. Visou assim ao corpo, não segmentado em funções sensoriais, mas pleno, abrangente e generoso e não aculturado aos valores eurocêntricos e norte-americanos. Daí a importância que atribuía ao samba, aos valores afros e índios. A arte tardia de Oiticica, a dos projetos de apropriação espacial e de valorização corporal, a arte dos "bólides", "núcleos", "parangolés", "penetráveis", etc., era destinada às ruas e aos terrenos baldios da cidade.

Nessa linha emancipatória, Arte/Cidade nega a tendência, hoje global, das fundações culturais se tornarem o veículo de intervenções pontuais, à base de investimentos concentrados que visam ao reajuste da situação urbana com fins especulativos. O Guggenheim, de Bilbao, puxou a fila da apropriação corporativa da cultura e da cidade por grupos transnacionais. A Bienal de São Paulo é um desses vagões. Já Arte/Cidade, visando a um urbanismo democrático e a uma nova união arte-vida, após promover experiências artístico-urbanísticas em novos moldes, desaguará num colóquio e em oficinas artísticas na primeira semana de abril, reunindo possivelmente, inclusive, líderes sociais. Todos discutirão questões colocadas pela situação urbana brasileira.

com 313 lâmpadas fluorescentes. E Hermann Pitz faz pilhas com milhares de listas telefônicas de São Paulo.

Do Sesc Belenzinho, o Arte/Cidade irradia-se então para os outros nove pontos de tensão social e espacial determinados por Nelson Brissac: Pari, parque d. Pedro 2º, Largo do Glicério, Largo da Concórdia, Rangel Pestana, Estação Brás, Estação Mooca, Radial Leste e avenida Salim Farah Maluf. Nesse percurso, juntam-se ao projeto os brasileiros José Resende, Maurício Dias, Carlos Vergara, Ângelo Venosa e José Wagner Garcia, o alemão Winter e Hölbert, o polonês Krzyztof Wodiczko, os norte-americanos Vito Acconci e Dennis Adams, o suíço Walter Riedweg, e o grupo holandês Schie 2.0 e Urban Fabric. "Essa é a primeira vez que incluímos a participação de estrangeiros, com destaque para os norte-americanos, holandeses e alemães, que também estão discutindo isso em seus países, retomando experiências como a *land art*. O objetivo é estabelecer mesmo um intercâmbio, mexendo com o repertório dos artistas brasileiros, muito condicionado a espaços institucionais tradicionais", diz Brissac.

Diferentemente da edição de 1997, quando os organizadores colocaram um trem para percorrer todo o trajeto das intervenções, desta vez optou-se por aproveitar a estrutura de transporte coletivo já existente. "Distribuiremos mapas para orientar os visitantes, com todas as linhas de metrô e ônibus disponíveis, mas não temos a intenção de oferecer um turismo cultural, de simplificar a circulação", diz o curador.

Para realizar sua proposta, inscrita na Lei Rouanet, Brissac estima investir R$ 2,5 milhões, patrocinados em grande parte pelo provedor UOL, pelo programa Petrobras Artes Visuais e pelo Sesc. Depois de março, as obras desenvolvidas para a Zona Leste podem ser destruídas ou incorporadas ao cenário urbano pela comunidade local. A ver.

Abaixo, a instalação do alemão Hermann Pitz, feita com listas telefônicas de São Paulo

Onde e Quando

Arte/Cidade – Zona Leste. Sesc Belenzinho (av. Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6605-8751) e em outros nove pontos da região. De 12/1 a 30/4. Mais informações pelo site: www.artecidade.org.br

O moderno solitário

Uma exposição em Madri sobre a presença da mulher na obra de Goya realça sua singular antecipação da era moderna

Por Hugo Estenssoro

Maja Desnuda (foto), obra que Goya concluiu em 1799, exibe, pela primeira vez, a nudez feminina sem motivação mitológica

FOTOS DIVULGAÇÃO

Uma das questões mais difíceis da história da arte é a existência do que poderíamos chamar de os grandes solitários. Não me refiro ao mito do grande artista incompreendido, adiantado a seu tempo, cultivado pelo romantismo barato (tudo indica que uma das vítimas do mito, Van Gogh, se tivesse vivido tanto tempo quanto Picasso ou Chagall, teria morrido célebre e rico). O fato é que um significativo número dos maiores nomes da pintura ocidental – Velázquez, Rembrandt, Vermeer, Turner, Goya – ocupa um âmbito estético diferente e até oposto ao de seus contemporâneos. Todos os mencionados, com a exceção do discretamente misterioso Vermeer, foram reconhecidos e receberam as maiores honras. Mas ao contrário de figuras igualmente notáveis, como um Rafael ou um Rubens, que encarnam e exaltam as características estéticas de sua época, esses grandes solitários parecem, apesar de seus êxitos mundanos, trabalhar à margem e em oposição à estética de seu tempo. Dentro da estrutura mental que é a história da arte, cuja utilidade consiste em estabelecer pontos de referência com um mínimo de coerência interna, os grandes solitários formam as exceções, abruptas soluções que interrompem o discurso histórico. E de todos eles talvez o caso mais difícil de explicar seja o do espanhol Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828).

A primeira grande monografia interpretativa sobre Goya, do crítico alemão August L. Mayer (1924), assinala um fato evidente: a solidão cultural de Goya na Espanha de seu tempo. Mas trata-se, em realidade, de uma solidão dupla. O filósofo Ortega y Gasset define o problema, com brutal honestidade, ao afirmar (no bicentenário de Goya, em 1946) que a verdade é que "a pintura espanhola tem sido normalmente péssima, e no entanto a Espanha tem produzido alguns pintores gigantescos". Contudo, embora El Greco ou Velázquez trabalhem num grande vazio nacional, sua época coincide com o período em que a Espanha é um dos impérios europeus, com o cosmopolitismo cultural que tal condição incluía. Já Goya nasce e amadurece artisticamente num dos períodos mais áridos e provincianos da história espanhola, dominado por pintores estrangeiros de segunda e terceira categoria (com a exceção de uma breve e feliz passagem de Tiepolo). O isolamento de Goya é total.

É isso que torna extraordinário o consenso atual de que Goya é, na medida em que tal coisa pode ser dita, o primeiro moderno. Aliás, foi o inventor do conceito de moderno, Baudelaire, o primeiro a afirmá-lo. E a história o confirma. Como disse o crítico inglês Nigel Glendinning, Goya foi modelo romântico para os românticos, impressionista para os impressionistas, como depois seria um expressionista para os expressionistas, e precursor do surrealismo para os surrealistas. O exemplo favorito, pela claridade com que ilustra a tese, é a famosa *Maja Desnuda* (1797-99). Nela, pela primeira vez de maneira explícita, uma mulher comum – uma *maja* era uma mulher do povo que se distinguia pela sua beleza, elegância ou atitude arrogante – era pintada nua sem a desculpa mitológica. De mais a mais, o centro visual da tela, o púbis sem véu, se contrapõe ao olhar direto da modelo, que parece interpelar ironicamente o espectador. A *Maja* representa, sem dúvida alguma, um divisor de águas na iconografia ocidental, que ecoa triunfalmente nas canhonadas revolucionárias de Manet, o *Déjeuner sur l'Herbe* de 1863 (exposto no Salão dos Recusados) e a *Olympia*, exposta em 1865.

Justifica-se, então, que o Museu do Prado de Madri dedique uma belíssima exposição ao tema *Goya: A Imagem da Mulher*, cujo curador é o decano da crítica espanhola, Francisco Calvo Serraller. O Prado é o lar natural da produção de Goya, onde quase todas as obras-chave do artista podem ser vistas permanentemente, e a mostra – além de exibir quadros, desenhos e gravuras do acervo que costumam ficar nos seus porões – reuniu, emprestadas de outros museus e coleções, obras que raramente podem ser examinadas sob o mesmo teto. O tema feminino, de precária atualidade, não passa em realidade de pretexto para uma bela comemoração da arte de Goya. Toda ocasião para isso é boa, mas não custa nada reconhecer, sem cair no politicamente correto, que a visão da mulher na obra de Goya é de fato de uma rara conotação moderna, muito além do significado histórico da *Maja Desnuda*.

Onde e Quando

Goya, A Imagem da Mulher.
Museu do Prado (Paseo del Prado, s/nº, tel. 00++/ 94/330-2800, Madri). De 3ª a sáb., das 9h às 19h. Domingo, das 9h às 14h. Até 10/2

À esquerda, *Retrato da Senhora Sabasa y García*, **de 1814. Como pintor do rei, Goya retratou a aristocracia, mas não perdeu de vista a mulher comum**

Para apreciar o tema plenamente é preciso lembrar, mais uma vez, o vazio conceitual em que Goya conseguiu projetar uma imagem de mulher radicalmente nova. Nada, na formação tradicional e tradicionalista de Goya, indicava uma atitude revolucionária. Quando chega a Madri, já com 29 anos, o artista começa – graças a seu mestre e cunhado, o pintor Francisco Bayeu (1734-1795) – uma carreira pouco promissora, pintando originais para a fábrica real de tapeçarias. Ortega comenta que a sua correspondência é digna de um marceneiro. Se o pintor tivesse morrido prematuramente em 1792, durante a grave doença que quase interrompe a sua carreira, seria lembrado hoje como uma curiosa e encantadora versão espanhola de Bouchet ou Fragonard, de um rococó derivado e diluído. É com a queda do Velho Regime e a invasão francesa que Goya realmente descobre o povo e, com ele, a mulher nova.

Isso, porém, não pode ser nitidamente observado na sua pintura, mas nas gravuras e desenhos. Acredita-se que a doença de 1792 tenha sido um envenenamento com chumbo e mercúrio, pois Goya moía e misturava as próprias cores. A doença deixou-o surdo e provavelmente depressivo, acrescentando mais um círculo de solidão. O que permite especular que o artista tivesse escolhido a gravura para seu trabalho íntimo e mais abundante, relegando a pintura, em grande parte, para as encomendas oficiais ou comerciais (desde 1789 era pintor do rei, e na década de 90 começa a ser retratista procurado). Amigo dos principais "afrancesados" da época – intelectuais que, como Jovellanos, o Moratín, pugnavam por trazer o Iluminismo a Espanha –, Goya transforma o tradicional *costumbrismo* espanhol numa sátira impiedosa de uma sociedade e um regime que já tinham 200 anos de podridão. Contudo, a sátira da série *Caprichos*, em que abundam as mulheres pobres, exploradas ou debochadas, não vai além do tratamento clássico do tradicional romance picaresco espanhol do século 16. Só com a chegada, em 1802, de seus admirados franceses, as mulheres de Goya adquirem a sua dimensão moderna, como lutadoras ou como vítimas preferenciais, junto com velhos e crianças, da "guerra total" feita pelo "povo em armas". É durante a resistência e a guerra de independência espanholas que surge pela primeira vez a palavra "guerrilheiro": como todos os revolucionários, os franceses começaram como libertadores e terminaram como opressores.

Mas seria de lamentável estreiteza limitar essa observação à questão feminina. A reação de Goya ao violento tumulto e confusão de sua época foi muito além, e seu mérito específico consiste em ser o único artista a encarnar na sua arte a transição para a era moderna. E se sua influência foi tão profunda e duradoura é porque, ademais, Goya a transcende. É dele a sentença que define para sempre o horror dos dois últimos séculos: "O sonho da razão produz monstros". Não é mera frase, mas a essência destilada da sua intuição artística: na margem do desenho preparatório para a famosa gravura, ele confessa que o personagem da imagem é "o autor, sonhando". ■

Acima, *Retrato da Condessa de Chinchón*, **de 1800; abaixo,** *O Guarda-Sol*, **de 1777**

Álbum de retratos

Livro traça panorama histórico do retrato fotográfico em São Paulo e mostra a renovação formal do gênero no século 20

Retrato de casamento, retrato de família, retrato de rua, retrato jornalístico, publicitário, artístico. O retrato como suvenir, como cartão de visita, o auto-retrato. Cada um dos desdobramentos do gênero mereceria um livro próprio, mas, diante das limitações do mercado editorial especializado em fotografia, *Retratos do Imaginário de São Paulo* (Edição Formarte, 124 págs., R$ 70) é um avanço. Com projeto gráfico do artista plástico Arthur Lescher, o livro é a primeira revisão histórica do retrato fotográfico na cidade de São Paulo. "Há muitos livros autorais sobre retratos, mas nenhum painel do retrato paulistano no século 20", diz o autor, Ricardo Mendes, especialista em história da fotografia.

Sem pretender ser um panorama definitivo, o livro não esgota o tema. Apesar de mais de 80 fotógrafos serem citados no texto de apresentação, apenas 28 ganharam verbetes e tiveram sua obra destacada. Mesmo trazendo uma pequena seleção, *Retratos...* tem o mérito de revelar nomes cujo valor histórico ainda não havia sido recuperado. É o caso de Max Rosenfeld, o "fotógrafo da elite" dos anos 20 e 30. Na seleção, entram também pioneiros, como Gioconda Rizzo, a primeira mulher paulistana a atuar profissionalmente com estúdio próprio, e fotógrafos que sinalizaram tendências, como Cláudia Jaguaribe, que nos anos 90 desenvolveu uma técnica de recorte e sobreposição de negativos.

No ótimo texto introdutório, Mendes traça a meteórica evolução do gênero, que começa com ingênuos e divertidos retratos para cartões de visitas ou de Boas Festas e chega ao poderoso mercado de moda e publicidade. Conclui-se que o culto à imagem marcou a vida do paulistano no século passado e que a sociedade local habituou-se cedo a se comunicar por imagens. Retratos de personalidades, tão cultivados hoje, tiveram destaque logo em 1910, nas capas da revista *A Cigarra*. Nos anos 70, os fotógrafos de moda ganharam status de personalidades.

No terreno artístico, o livro destaca dois amadores modernistas: o escritor Mário de Andrade e o arquiteto Gregori Warchavchik. Já no retrato artístico contemporâneo, surgem novos suportes. Marcos Magaldi faz "foto-escultura", Alex Flemming criou "retratos-instalações" e José Fujocka apresentou, na edição de 1994 do Arte/Cidade, os "retratos-happenings", instalando cabines em praças públicas.— PAULA ALZUGARAY

No alto, foto feita pela pioneira Gioconda Rizzo; acima, pela contemporânea Cláudia Jaguaribe

FOTOS DIVULGAÇÃO

 POR KATIA CANTON FOTO BRUNO VEIGA

OS CONTORNOS DA LUZ

Vicente de Mello capta imagens de sutilezas

Da janela vê-se a baía de Guanabara, o aterro, a igreja da Glória. O fotógrafo Vicente de Mello acaba de instalar um apartamento-atelier com 180 graus de janelas e vistas no charmoso, decadente e agora reduto de artistas bairro da Lapa carioca. Paulistano nascido em 1967 que vive no Rio, Mello precisava mesmo de uma panorâmica assim. É que seu trabalho não é voltado para o interior. Ele examina o mundo, as memórias, as sutilezas, as pequenas belezas da vida.

Mello estudou Comunicação e considerou tentar a carreira em publicidade. Mas a vida se encarregou de levá-lo ao local onde estaria sua real vocação: um museu de arte. No fim dos anos 80, empregou-se como assistente de pesquisa no acervo fotográfico do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, então dirigido pelo crítico e curador Paulo Herkenhoff. "Certo dia, me pediram para fotografar as obras de artistas. Foi assim que eu passei a fotografar", diz Mello, que hoje mantém contratos com galerias e museus. "É algo que garante o sustento e que eu adoro fazer", diz.

Mas há um outro lado de sua relação com a fotografia. É sua produção como artista, que desenvolve desde o início dos anos 90, quando começou a série *Topografia Imaginária*. Trata-se de uma seqüência de fotos em que registra obsessivamente detalhes dos corpos de seus pais. Um pequeno tratado sobre a afetividade e a passagem física do tempo, a série foi exibida em 1994 no Centro Cultural São Paulo e, numa versão expandida, em 1997, na galeria Ismael Nery, no Rio, e na galeria paulistana Casa Triângulo.

Em 1992, Mello iniciou outra série, *Noite Americana*, com fotos feitas em viagens. Nelas, busca situações de limite entre luz e penumbra, registradas durante o dia. O resultado são imagens escuras, com figuras que surgem em situações de detalhamento do olhar. "A luz varre a cena suavemente e você é obrigado a decifrá-la. *Noite Americana* mostra os subtextos da imagem, a vírgula fotográfica, aquele milésimo de segundo de uma filmagem em que uma cena desemboca na outra", diz o artista. Imagens como um detalhe arquitetônico, uma toalha retorcida que adquire a forma de um cisne, uma cama desfeita ao amanhecer, um quadro de Piet Mondrian formam o quebra-cabeças desse misterioso diário de viagens. A série foi exposta em 1999, no Museu do Catete, no Rio, e em seguida na galeria Baró Sena, em São Paulo, e na galeria Canvas, no Porto, Portugal.

Mello desenvolve uma idéia e cria sobre ela uma série que vai tomando corpo ao longo do tempo. É por isso que constrói várias simultaneamente, mas durante anos. Isso também aconteceu com *Vermelhos Telúricos*, em que estabelece uma relação curiosa com o tempo e a tradição da fotografia. No estudo de temas e processos da histórica fotográfica, uma das questões que sempre o intrigou é o processo de esmaecimento sofrido pelas imagens coloridas, nas técnicas antigas. Ele se apaixonou pelo assunto pesquisando as cartelas de slides coloridos comprados por turistas.

Com uma antiga Roleiflex, cujo visor, quadrado, permite um enquadramento que lembra slides, Mello garimpou imagens ao longo de viagens pelo mundo, captando as mais simbólicas, quase clichês de paisagens — o Cristo Redentor, a Torre de Belém, um canal holandês, a Muralha da China. Transformou-as em imagens monocromáticas, rebaixadas num vermelho desgastado, que remete ao esmaecimento da cor operado pelo tempo. *Vermelhos Telúricos* foi exibida no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio, em 2001.

Na casa nova, Vicente prepara a série inédita *Color by Technicolor*, com imagens supercoloridas, estouradas. Enquanto isso, fotos da sua *Topografia Imaginária* são expostas no Museu del Barrio de Nova York, numa coletiva que percorrerá os Estados Unidos até agosto.

O engano secreto

A tese de David Hockney sobre o uso de aparelhos ópticos pelos mestres renascentistas se esvazia na fragilidade das premissas. Por Rodrigo Andrade

O recém-lançado livro *O Conhecimento Secreto*, de David Hockney (Cosac & Naify, 298 págs., R$ 129), é um engano. Sua tese é que os grandes mestres do naturalismo usavam projeções ópticas para conseguir atingir tal grau de "perfeição" em suas obras. Essas projeções seriam possíveis em câmara escura e outros instrumentos feitos com espelhos e lentes. Os artistas teriam desenhado as figuras riscando sobre essas projeções, decalcando-as como se faz hoje em dia com projeção de slides. À maneira de Andy Warhol, diz ele. Isso apesar de não haver provas documentais do uso desses instrumentos. Hockney justifica a falta de indícios dizendo que o artista poderia ser queimado na fogueira por bruxaria, se fosse pego usando um desses artefatos. Ao menos no caso de Vermeer, que viveu numa sociedade liberal, como a Holanda do século 17, isso soa forçado.

Baseado no seu "olho de artista", Hockney reuniu centenas de imagens e pacientemente escolheu uma série de "provas visuais" de sua teoria. O livro assim fica recheado de comparações entre obras-primas e ampliações de detalhes. Se a beleza das pinturas impressiona, bem como a qualidade gráfica das reproduções, os argumentos de Hockney são decepcionantes.

Acima, à esq., obra de Ingres, e à dir., estudo de Cézanne; ao lado, capa do livro de Hockney: perspectivas distintas

Compara, por exemplo, uma pintura de Ingres com uma aquarela de Cézanne para mostrar como é evidente a diferença entre uma imagem feita a "olho nu" e outra feita com a ajuda de aparelhos ópticos. A prova é que, na pintura de Ingres... "Não há 'estranheza' na reprodução das dobras, das sombras ou do delicado motivo, que acompanha cada sinuosidade do material de modo tão convincente(...)". Hockney atribui o realismo de Ingres ao uso de lentes, ignorando completamente as diferenças de concepção de arte entre um pintor moderno e outro neoclássico. E conclui: "...Seriam precisas habilidades de observação e pintura da mais elevada ordem para fazê-lo 'à mão livre'". Mas não estamos falando de Ingres? Ele pode ter usado lentes ou não, mas isso é irrelevante.

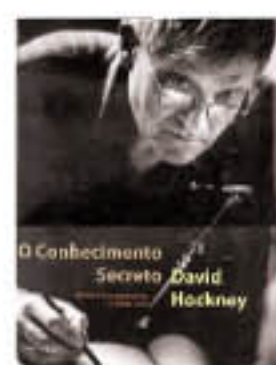
Hockney defende uma hipótese que é possível, mas improvável, e como não se pode provar nem que sim nem que não, ele estende a possibilidade a qualquer pintura de aspecto realista, inflando a hipótese e criando a ilusão de que explica os enigmas do estilo, ou desvenda os segredos dos gênios. Para ele, as lentes explicam tudo. Assim, ele "prova" que os erros de proporção encontrados em tantas pinturas naturalistas decorrem, também, do uso dessas projeções.

O engano de Hockney é de base. Diz ele: "A mudança rumo a um maior naturalismo ocorreu subitamente no fim dos anos 1420, em Flandres. Terá sido por causa da óptica? Que outra razão haveria?". Primeiramente, a mudança não ocorreu tão subitamente assim. Giotto, um século antes, foi quem a iniciou. E não aconteceu só em Flandres, mas também na Itália, em Florença mais especificamente. E há duas razões técnicas para a rápida evolução rumo ao naturalismo vista a seguir: a invenção da perspectiva, em Florença, e a invenção da tinta a óleo, em Flandres.

A perspectiva é a invenção fundamental, pois ela fornece o esquema espacial geométrico para uma imagem plana análoga a uma visão desde um ponto de vista individual, onde os objetos se posicionam no espaço criando a ilusão de profundidade. Essa é a chave do naturalismo e, quando a fórmula se disseminou pela Europa, produziu a revolução que sabemos. E a tinta a óleo é o meio ideal para a pintura de texturas, brilhos, passagens de luz e sombras, e detalhes. Perfeita, enfim, para pinturas como a de Van Eyck e toda a escola flamenga. Não é por acaso que a tinta a óleo tenha sido inventada em Flandres.

Essas invenções são conseqüência das novas necessidades dos artistas. Com a Renascença nasce o homem moderno, e sua visão do mundo torna-se mais científica e menos religiosa. A arte tornou-se menos conceitual e mais visual, tendo como modelo a Antiguidade clássica. A própria concepção de arte tornou-se mais óptica, e os tais instrumentos poderiam ajudar, não fossem tão complicados de usar. Mais fácil e eficiente era usar o olho, nosso sofisticado aparelho óptico. E. H. Gombrich, no seu famoso livro *Arte e Ilusão*, mostra muito bem como, no processo de criação de imagens ao longo da história, parte-se de esquemas culturalmente herdados que são paulatinamente modificados pelos artistas.

Comentando a perfeição de uma pintura de Caravaggio, Hockney questiona: "Será que foi apenas a habilidade divina ou terá ele utilizado a óptica?". Por que não apenas a habilidade humana? Hockney quer se colocar no lugar do desmistificador de gênios – uma questão velha – e acaba sendo um adorador deslumbrado da tecnologia. Francamente, essa é uma polêmica vazia, do tipo "eram os deuses astronautas?".

POR ANGÉLICA DE MORAES

A DIFERENÇA ENTRE VER E ENXERGAR

A 27ª edição do Panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo consegue dar nitidez a complexas relações entre arte, curadoria e público

Um dos principais desafios à organização de uma coletiva com grande número de artistas costuma ser a falta de coesão entre as obras. Isso persegue a história do Panorama da Arte Brasileira, prestigiosa mostra organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) desde 1969.

No passado, tentou-se a divisão por categorias (pintura, escultura, desenho), que se alternavam aleatoriamente no papel de foco exclusivo de cada edição. Mas isso não dava conta da diversidade e qualidade do universo que pretendia espelhar. A partir de 1995, durante a administração técnica de Tadeu Chiarelli, a mostra foi reformatada em profundidade. Cancelou-se o arbítrio das categorias e passou-se a tornar efetiva a intenção até então utópica do levantamento abrangente da produção contemporânea nacional. O Panorama renasceu.

Esse formato fez também retornar o desafio: como estabelecer laços de parentesco entre obras tão diversas? Como garantir ao público a fruição prazerosa de um conjunto? A resposta parece estar, afinal, na atual edição do Panorama, a cargo dos jovens curadores Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende.

Mais enxuto e qualitativo, este Panorama apresenta uma montagem inteligente que não só resolve com nitidez os espaços adequados para cada obra como estabelece conexões eficientes e provocadoras entre boa parte das peças expostas. Todo o percurso obedece a um fio condutor metalingüístico que, sem roubar dos artistas o papel de protagonistas, costura um subtexto, colocando na berlinda a própria viabilidade da função curatorial, assim como a relação da arte com o público.

Isso fica evidente desde o início do trajeto, com o vídeo *Word/World*, de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander: formigas fazem uma construção com fragmentos de madeira e, também, pedacinhos de papel onde se lê *word* (palavra, em inglês). Claro que o vídeo mira (e atinge) objetivos mais amplos, como criar uma metáfora sobre a condição humana e sua insensata busca de nexos (verbais) para tudo. Mas a obra também indaga: a própria função do curador não seria esse absurdo institucionalizado?

A ironia se expande em diversas obras. Há a tenda-penetrável feita com faixas publicitárias por Jarbas Lopes: um habitáculo labiríntico e claustrofóbico de palavras, de onde se espia a realidade através de duas janelas-olhos. Há a obra explícita e quase óbvia de Marta Neves, pontuando o espaço expositivo também com faixas publicitárias. Ou seus capachos bordados com personagens que repetem chavões de "critiquês".

O robô-performer de Mario Ramiro (*Cinemático*) se ocupa de categorizar objetos, retirando-os ou colocando-os em três níveis de prateleiras (ruim, razoável e ótimo?). Eduardo Coimbra cria uma maquete com dois tipos de situação arte-público: aquela em que parte da platéia se vê em um espelho-palco estreito e aquela em que o espelho toma toda a extensão do palco e revela toda a platéia.

Acima, *Fachada* (2000), de Raquel Garbelotti

FOTO DIVULGAÇÃO

Por certo que este tipo de leitura não encerra nem pode pretender resumir a carga simbólica de cada obra. Mas ela ecoa por toda a mostra, mesmo em produções de grande solidez e independência semântica, como as de Iran do Espírito Santo e Lúcia Koch.

Raquel Garbelotti ergue sutilezas propondo a construção de uma realidade (fragmentos de uma casa, que nossa imaginação recorta e cola virtualmente). Lia Menna Barreto instala *Máquina de Bordar*, feita de caligráficas raízes de sementes de milho. Rubens Mano é outra forte presença, com "máquinas de ver" espaços vertiginosos.

Nesses momentos, o Panorama abandona a metalinguagem para englobar algo mais amplo: a efetividade do diálogo entre arte e público. Ou seja, o questionamento sobre o próprio ato de enxergar e entender a arte. Uma visão que, afinal, nos ajuda na compreensão de nós mesmos. E, talvez, no melhor entendimento dessa por vezes superestimada ou usurpada função de curador.

27º Panorama da Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna de São Paulo (parque do Ibirapuera, portão 3, tel. 0++/11/5549-9688). Até dia 20. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (av. Infante d. Henrique, 85, tel. 0++/21/2210-2188). Do dia 22/1 até 3/3

AS MOSTRAS DE JANEIRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE KATIA CANTON, COM REDAÇÃO

MOSTRA	**Dobras** *Dobra 2* Regina Silveira	**Sergio Romagnolo** *Pneu*, 2001 55,5 x 58 x 18,5 cm
ONDE E QUANDO	Paço Imperial (praça 15 de Novembro, 48, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2533-4407). Até 8/2. De 3ª a dom., das 12h às 17h30. Grátis.	Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3255-5538). Até o dia 22. De 2ª a 6ª, das 12h às 21h; sáb. e dom., das 9h às 21h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra com obras inéditas de Regina Silveira que, pela primeira vez, cria objetos tridimensionais em madeira segundo a anamorfose, sua técnica de distorção de imagens. Com ângulos agudos, a artista dá nova dimensão ao mobiliário, compondo o que chama de "perturbador museu de design".	Mostra que comemora os 25 anos de carreira do artista paulista com a exibição de 11 esculturas, feitas entre 2000 e 2001, e que fazem parte de sua tese de doutorado pela Escola de Comunicações e Artes da USP.
IMPORTÂNCIA	Trata-se de uma das maiores artistas contemporâneas brasileiras. Ela desenvolve, desde o início dos anos 70, um provocante estudo sobre a percepção das formas e dos sentidos e suas distorções. Na exposição carioca, a pesquisa ganha proporções inéditas e toma corpo por meio de novos materiais.	Romagnolo é um dos artistas de maior destaque dos anos 80, quando não só criava uma pintura figurativa, como era um dos pivôs do pensamento que unia os artistas daquela geração. Há cerca de uma década, dedica-se às esculturas, estudando a construção das formas por meio de dobras, que ele materializa com plástico moldado no calor.
PRESTE ATENÇÃO	Na forma como a artista usa a madeira para construir objetos escultóricos cotidianos e quebra e distorce suas proporções, causando estranhamento. Em vez das sombras disformes de sua produção anterior, as obras agora brincam com as perspectivas na própria construção tridimensional.	Na síntese que o artista apresenta nesta exposição. As obras são de temática simples, como pneus e baldes, todos monocromáticos, em vermelho ou cinza. A novidade está na inclusão de esculturas douradas, feitas em bronze, homenagem à tradição do molde escultórico na história da arte.
PARA DESFRUTAR	A instalação *Le Passage*, da francesa Brigitte Nahon, que está em frente ao CCBB do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro). É uma parede de esferas cheias d'água que refletem e distorcem o movimento dos carros.	Outras duas exposições também no centro universitário até o dia 22: Elizabeth Jobim cobre as paredes de uma das salas com papel desenhado com tinta acrílica azul e Sérgio Guerra mostra 50 fotos de 18 províncias de Angola, onde vive há mais de três anos.

MOSTRA	**Além dos Pré-Conceitos: Experimentos dos Anos 60** *Bruno Cora Tea*, 1974 Joseph Beuys	**Rotativa Fase 01** *Video Wall Still*, 2001 Maurício Dias e Walter Riedweg
ONDE E QUANDO	MAM de São Paulo (parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 5549-9688). De 24/1 a 3/3. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h (5ª, até às 22h); sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	Galeria Fortes Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Vila Madalena, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). Até o dia 18. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição com 125 obras de 21 artistas de diversos países, feitas entre 1951 e 1978. Com peças de Ana Maria Maiolino, Eva Hesse, Sol Lewitt e Joseph Beuys, entre outros, a mostra evidencia a simultaneidade das idéias que regeram a produção artística na década de 60 em várias partes do mundo.	Projeto que em mais duas etapas apresenta obras inéditas de artistas da galeria e nomes internacionais que farão parte do calendário de exposições deste ano. A primeira fase reúne 13 deles, de Lygia Pape e Ernesto Neto, a contemporâneos que se firmam no mercado, como Tiago Carneiro da Cunha.
IMPORTÂNCIA	Esta mostra, que já viajou por várias capitais do mundo, foi organizada por um grupo de curadores independentes, o que reflete bem seu espírito de experimentação e liberdade. O foco está na produção de americanos e europeus que buscam desconectar a arte de seus aspectos mercadológicos, questionando sua atuação na política, na sociedade, na vida.	A galeria encontrou uma maneira ágil e inteligente de apresentar seu novo elenco de artistas. Ao assumir o espaço, anteriormente sob a direção de Marcantonio Vilaça, Marcia Fortes manteve alguns nomes e acrescentou outros. Com as duas coletivas interligadas, na virada e início do novo ano, a galeria pode deixar clara sua opção curatorial e comercial.
PRESTE ATENÇÃO	Na forte presença de brasileiros: Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ana Maria Maiolino. Seja na obra de Cildo, com as garrafas de Coca-Cola com slogans ideológicos, seja nos parangolés criados por Hélio, o Brasil se estabelece como centro de produção artística.	Na linha mestra de trabalho da nova Fortes Vilaça. A galeria mantém a espinha dorsal de contemporâneos brasileiros de grande reconhecimento, mas investe em novos nomes, inclusive estrangeiros, como é o caso de Julie Roberts e José Ernandez-Diaz.
PARA DESFRUTAR	No MAM Villa-Lobos (avenida Nações Unidas, 4.777, piso 3, São Paulo), a mostra *A Permanência dos Gêneros Tradicionais da Arte*, com 20 obras, produzidas entre 1933 e 2000, por 17 artistas brasileiros. Entre eles, Flávio de Carvalho, Goeldi e Mira Schendell.	As performances de Ricardo Costa, Wagner Malta Tavares e Ana Luiza Dias Batista na galeria 10,20 x 3,60 (rua Jaguaribe, 262, Santa Cecília, São Paulo), entre os dias 11 e 19. Também neste mês, o espaço recebe obras do grupo de estudos coordenado por Laura Vinci.

MOSTRA	**Rendam-se Terráqueos** *United Colors of Benetton*, 1998 Marta Oliveira	**Pequenos Formatos** *Sem Título*, 2001 Frederico Pinto 30 x 10 x 15 cm
ONDE E QUANDO	Casa das Rosas (avenida Paulista, 37, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/251-5271). De 23/1 a 24/3. De 3ª a dom., das 12h às 18h. Grátis.	Valu Oria Galeria de Arte (al. Gabriel Monteiro da Silva, 1.403, Jardim Paulistano, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-0173). De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.
TRATA-SE DE	Coletiva com 14 artistas que se consagraram nos anos 80 com obras de arte urbana, associadas pelos críticos à criação de um inconsciente imagético coletivo. O título da mostra remete justamente ao grafite de Alberto Marcicano nos muros da cidade. Todos exibem peças recentes.	Coletiva com grande parte dos artistas da galeria, convidados a fazer obras em pequenas dimensões. Há pinturas de Jacqueline Adam, desenhos de Sônia Muller, fotografias de Luis Esteves e objetos de Cristina Rogozinski, Fanny Fegeison, entre outros.
IMPORTÂNCIA	A cidade foi um dos principais espaços de efervescência artística nos anos 80. Edifícios, pontes e túneis de São Paulo tornaram-se espaço para a expressão de desejos e opiniões das novas gerações a respeito da arte e da vida. O grafite é uma das formas mais interessantes de construção de um discurso.	Além de mostrar obras de grandes artistas contemporâneos brasileiros, a exposição coloca em destaque o pequeno formato, que se torna um assunto relevante para a geração 90. Depois das grandes telas pintadas nos anos 80, os novos artistas optam pelas dimensões miniaturizadas, que adquirem um tom mais pessoal, íntimo.
PRESTE ATENÇÃO	Em como algumas das criações invadiram a linguagem e a visualidade cotidianas, mesmo depois de apagadas dos espaços públicos. De forte inspiração pop, a obra dos grafiteiros permanece na memória, como o breve poema: "Eternamente é ternamente/Ter éter na mente".	No fato de que a pequena dimensão pode se manifestar em diversos suportes. Há desenhos e gravuras, como os de Claudio Mubarac e Sonia Muller, pinturas de Lizágara, ou ainda objetos tridimensionais, caso de Luiz Hermano, Cristina Rogozinsky, Marta Strambi, entre outros.
PARA DESFRUTAR	A exposição *Gentil Reversão*, no CCBB de Brasília (SCES, trecho 2, lote 22). Os cinco artistas da mostra, Ana Miguel, Chico Amaral, Elder Rocha, Gê Orthof e Ralph Gehre, trabalham juntos há dez anos e as influências trocadas entre eles são o destaque da coletiva.	As quatro instalações da norte-americana radicada no Brasil, Maya Loeb. A artista, que mostra sua obra na Galeria São Paulo (rua Estados Unidos, 1.456, Jardim Europa), tece peças usando diversos materiais, como lã, lascas de cerâmica e fotos.

MOSTRA	**Artistas na Fotografia** *Ensaio Fotográfico*, 2001 Cláudia Jaguaribe 90 cm de diâmetro	**Frações da Luz** *Boquinhas Pintadas*, 2001 Arthur Omar
ONDE E QUANDO	H.A.P. Galeria (rua Abreu Fialho, 11, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3874-2830). Até o dia 19. 2ª, 3ª, 5ª e 6ª, das 11h às 19h; 4ª, das 11h às 22h; sáb., das 12h às 18h. Grátis.	Galeria Nara Roesler (avenida Europa, 655, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3063-2344). De 14 a 31. De 2ª a 6ª, das 10h às 20h; sáb., das 11h às 15h. Grátis.
TRATA-SE DE	Exposição com 26 obras, feitas com diferentes processos, materiais e suportes, de cinco fotógrafos: Cláudia Jaguaribe, Valéria Costa Pinto, Cristina Paranaguá, Alberto Coelho e Thiago de Moraes.	Exposição com 25 obras inéditas do artista mediático Arthur Omar que, desta vez, usa caixas de luz de diferentes formatos como suporte para suas fotografias em série.
IMPORTÂNCIA	A fotografia é hoje um dos meios privilegiados de construir os discursos da arte contemporânea. A galeria carioca aposta em nomes de artistas conhecidos, que abordam essa linguagem em uma variedade de formas. Algumas das imagens investem na sofisticação formal, enquanto outras criam comentários sobre a percepção particular do mundo.	Arthur Omar é um dos contemporâneos brasileiros que trabalham a linguagem do vídeo e da fotografia. Nesta exposição, as imagens incorporam a preocupação do artista em separar momentos e pesquisar as características da luminosidade na fotografia.
PRESTE ATENÇÃO	Nas obras de Cláudia Jaguaribe, que retirou objetos, como pratos e flores, de sua condição tridimensional, e fez recortes chapados de suas reproduções.	Na maneira como ele organiza as imagens em séries e as separa dentro das caixas de luz, fracionando bocas, pedaços de corpos, fios de ouro e de fluorescências. As seqüências criam uma ilusão de movimento.
PARA DESFRUTAR	A mostra *O Brasil de Michel Gautherot*, no Instituto Moreira Salles (rua Marquês de São Vicente, 476, Gávea, RJ) até dia 14. São 267 fotos em preto-e-branco produzidas pelo francês entre os anos 40 e 80. Há desde retratos de tribos indígenas até a arquitetura de Niemeyer.	O livro *A Lógica do Êxtase*, editado pela Cosac & Naify. O registro da grande retrospectiva que Arthur Omar organizou em maio, no Rio, percorre, em ordem cronológica, boa parte da produção do artista e traça relações entre as várias linguagens adotadas.

MOSTRA	**Rosângela Rennó** *Shadow*, 2000	**Alberto Giacometti** *Caroline 2*, 1962
ONDE E QUANDO	Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3844-1900). De 7/1 a 3/3. De 3ª a dom., das 11h às 20h. Grátis.	The Museum of Modern Art (11 West 53 Street, Nova York, Estados Unidos, tel. 00++/1/212/708-9400). Até o dia 8. De 2ª a dom., das 10h30 às 17h45 (6ª, até às 20h15; 4ª fecha). US$ 12 (R$ 29).
TRATA-SE DE	Exposição em que a artista mostra três fases da carreira: a *Série Vermelha*, com 15 fotos, a instalação *Hipocampo* e *Espelho Diário*, videoinstalação que sugere o diário de uma personagem fictícia, chamada Rosângela e inspirada em 133 notícias de jornal envolvendo mulheres com esse nome.	Mostra antológica da obra do escultor e pintor suíço (1901-1966), organizada para celebrar o centenário do artista.
IMPORTÂNCIA	Rennó é um dos destaques da arte contemporânea brasileira. Sua *Série Vermelha* é exibida na totalidade pela primeira vez nesta mostra. A intensidade do vermelho nas imagens de homens e crianças em poses e uniformes militares remete a elementos como sangue e paixão.	A retrospectiva norte-americana mostra um Giacometti pintor, menos conhecido, mas tão intenso quanto o escultor. Demonstra ainda a profundidade da busca existencial desse grande artista suíço por meio da arte.
PRESTE ATENÇÃO	Na maneira como, neste momento histórico, marcado por atos terroristas, guerra e militarismo, a *Série Vermelha* de Rennó ganha novas tonalidades e tem sua dramaticidade reforçada.	Na maneira como Giacometti percorre vários movimentos e sensibilidades, sem se ater a nenhum especificamente. Dependendo da fase de sua obra, o artista pode ser considerado cubista, surrealista. Mas, na verdade, ele é único e solitário em sua busca de entendimento da realidade.
PARA DESFRUTAR	A grande retrospectiva de Tomie Ohtake, preparada para abrir o instituto projetado por Ruy Ohtake e dirigido por Ricardo, seus dois filhos. A mostra, com oito núcleos, inclui desde telas do início da carreira, de 1952, até obras inéditas. São cem peças.	Outra exposição no MoMA que, também até o dia 8, apresenta as mais recentes aquisições do museu. Entre as novas telas, há muitas feitas por artistas contemporâneos que ainda não integravam o acervo, como Juan Muñoz, Ellen Gallagher e Glenn Ligon.

FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO/MOMA / MAURO RESTIFFE

O desafio dos mestres

Documentários reunidos pela TV Cultura tentam capturar a riqueza e a dimensão do mundo da pintura

Por Daniel Piza

Auto-retratos de Rubens (pág. oposta) e Velázquez (acima): limites e trunfos de uma conversa entre linguagens

A TV Cultura exibe a partir deste mês documentários sobre pintores reunidos na série Grandes Mestres da Pintura *(veja quadro). Com um episódio por semana, a programação divide-se em módulos:* Expoentes *(com capítulos sobre Van Eyck, Pieter Brueghel, Rubens, Rembrandt e Velázquez),* O Século 20 e a Nova Conceituação Plástica *(Van Gogh, Cézanne, Monet e Toulouse-Lautrec),* As Novas Visões do Século 20 *(Picasso, Duchamp, Miró, Matisse, Chagal, Mondrian),* Engajamento Político nas Américas *(David Siqueiros, Frida Kahlo) e* Tendências Contemporâneas *(Balthus, Francis Bacon, Jackson Pollock, Paula Rego, David Hockney, Andy Warhol e René Magritte). Os programas não foram produzidos em conjunto, como parte de um mesmo projeto, e talvez por isso apresentem resultados irregulares. Alguns deles são analisados por* **Daniel Piza** *a seguir.*

Paulo Francis notou certa vez que a dança e a pintura são duas artes difíceis de filmar para a TV. Na dança, o monitor não consegue dar a dimensão do palco e, ao mesmo tempo, detalhar a performance de cada um dos bailarinos e os movimentos entre eles. Na pintura, perdemos um pouco da relação de proporção entre o observador e o quadro e também parte da sensação material das tintas sobre a tela. Mas há alguns recursos que compensam essas deficiências e que, até por essa necessidade de compensá-las, terminam chamando a atenção para pontos essenciais e se tornando uma empolgante experiência de interpretação.

Na pintura há alguns casos famosos, como o filme de Alain Resnais sobre Van Gogh e o de Jean-Paul Sartre sobre Tintoretto. Resnais tenta recriar o próprio ânimo do pintor, suas camadas grossas que vão gerando um mundo febril de traços e cores. Sartre parte de uma mancha amarela de Tintoretto para uma divagação so-

FOTOS DIVULGAÇÃO

Van Gogh (acima) e Rembrandt (pág. oposta) por eles mesmos: artistas que subiram nos ombros de gigantes para enxergar mais longe

bre a quase auto-suficiência daquele gesto de beleza. Há, do outro lado, os grandes panoramas da história da arte, como *Civilização*, de Kenneth Clark, e *O Choque do Novo* e *Visões da América*, de Robert Hughes, que, apesar de panorâmicos, a todo instante param para decupar e comentar uma obra específica, com grande poder didático.

A série de programas sobre artistas da TV Cultura serve também para mostrar limites e trunfos dessa conversa entre linguagens. Alguns, que pertencem originalmente à série *Visions on Art*, da RM Associates, são exemplares em sua capacidade de descrever e analisar obras de arte sem cair no tédio: entre eles, o que trata de Petrus Paulus Rubens. O roteiro é do pintor e crítico Harold van de Perre, que prova ser uma autoridade na grande arte flamenga.

O episódio, que vai ao ar neste mês, tem o mérito de dar os devidos pesos às influências que sua pintura sofreu e à originalidade que deixou como herança. A qualidade central de Van de Perre é a de estar interessado na arte, limitando as informações biográficas e históricas à sua importância para o curso da pintura. Conta que Rubens (1577-1640) foi para a Itália assimilar a arte do Renascimento e de seu desdobramento veneziano, em que autores como Tintoretto, Veronese e Ticiano tinham obtido novas projeções espaciais e intensidades cromáticas, abrindo espaço para o Barroco.

São mostrados as técnicas e os detalhes que caracterizam a arte de Rubens, afirmando-se que ele trouxe para a pintura uma nova forma de drama, em que os acentos tonais não se contrapõem ao *chiaroscuro* barroco, antes lhe dão complexidade. A densidade de Rubens não elimina sua alegria criadora nem sua grandeza moral. É por isso que sua influência pode ser vista — e o programa mostra caso a caso — na pintura de artistas posteriores como Géricault, Cézanne, Turner ou Picasso. Recursos gráficos e efeitos visuais demonstram o poder do documentário para exibir comparações.

De certa forma, é uma confirmação do método prescrito pelo poeta Ezra Pound como o mais adequado ao ponto de partida para a crítica de arte em geral: o exame comparativo. Claro, é um ponto de partida, não de chegada. Mas o fato de você estabelecer parâmetros, comparar realizações, anotar os procedimentos comuns e as diferenças é o que clareia a etapa seguinte, a das generalizações e dos juízos. O roteiro de Van de Perre — o uso de câmeras em movimento, de recortes dos detalhes, etc. — nada seria se seu texto não fundamentasse esses exames e lhes desse consistência intelectual, pondo as realizações técnicas nas perspectivas estética, histórica e humanística.

Pound é mal interpretado no Brasil por sua classificação dos artistas, em cujo topo colocou os "inventores" e os "mestres". Como diz no *ABC da Literatura*, o mestre muitas vezes é maior que o inventor, porque tomou um procedimento inventado pelo outro e o con-

Auto-retrato de Paul Cézanne, personagem que também faz parte da série: sutileza e enriquecimento da expressão humana

O Que e Onde

Grandes Mestres da Pintura. **Série de documentários exibida na TV Cultura. Sempre às quintas, às 21h30. Neste mês, Van Eyck (dia 10), Pieter Brueghel (17), Rubens (24), Rembrandt (31); em fevereiro, Velázquez (7). Apresentação de Laura Wie (com textos de Cacilda Teixeira da Costa) e narração de Gilberto Rocha**

verteu numa arte mais sofisticada e duradoura. Pound não proclamava a invenção pela invenção. Vendo a série de Van de Perre, percebemos que todo mestre que chega ao patamar de qualidade a que Rubens chegou assimila métodos alheios, vive o clima de sua época e, a partir daí, busca seu caminho próprio, dando peso à inovação.

Muita gente ainda critica os historiadores da arte que se concentram nos grandes nomes, porque, afinal, eles fazem parte de um contexto histórico mas são, de certa forma, exceções dentro dele. Mas quando o grande mestre é visto em todos os aspectos, como nos filmes de Van de Perre, ele se torna não só um vetor de entendimento histórico, mas também pode atrair o observador de qualquer época e lugar para aquele processo de assimilação e exceção. Como no aforismo, é preciso subir nos ombros dos gigantes para enxergar mais longe – e tanto para frente quanto para trás.

Outro dos programas que a TV Cultura exibe neste mês, *O Rembrandt Real*, é um exemplo oposto, que mostra como o documentário de arte sai perdendo quando se concentra em narrar "fatos" – no caso, a desautorização de numerosos quadros do pintor pela comissão que até hoje atua no esclarecimento da autenticidade de dezenas de telas atribuídas a ele. Com direção de Kees van Langeraad, o programa mostra os métodos científicos utilizados, dá exemplos de quadros falsos, cumpre, enfim, o papel de explicar ao público as questões envolvidas. Mas é chato. Falta agilidade, animação, falta ir além dos aspectos técnicos, aproveitar para tratar com mais profundidade as próprias estratégias criadoras de Rembrandt. Afinal, sua arte consiste numa capacidade única de dar sutileza à expressão humana, de enriquecê-la.

Seja como for, não há espectador que não saia mais rico depois de ver programas como esses. Decididamente, a TV não substitui a observação direta e natural da obra de arte ou a leitura dos grandes críticos, mas pode tornar ainda mais visível o que todos vêem. ❚

A história e a farsa

A ligação entre minisséries e reconstituições de época ganha novo capítulo com a estréia de *O Quinto dos Infernos*

Por Luiz Carlos Maciel

Carlos Lombardi é um bem-sucedido autor de telenovelas. Desde sua estréia, com *Bebê a Bordo*, em 1988, ele tem marcado presença no horário das 19 horas da TV Globo com histórias vazadas num estilo farsesco, desabusado, no limite do burlesco – ou seja, em língua de brasileiro, da chanchada assumida. É, por isso, um autor popular. Mas será mais do que isso? É o que se verá agora, com a estréia da minissérie *O Quinto dos Infernos*.

É uma história de época. Fala da corte do rei de Portugal d. João 6º e de sua mulher, a espanhola Carlota Joaquina, no Brasil do início do século 19. Os filhos do casal – Pedro, Miguel e Maria Isabel –, mais a famosa marquesa de Santos e o jovem Francisco Gomes, conhecido como Chalaça, são os principais personagens.

A pergunta sobre Carlos Lombardi se refere ao formato da minissérie. No universo da televisão, a telenovela é considerada popularesca, "comercial", mas a minissérie tem maiores pretensões, é "artística". Na Globo, por exemplo, a primeira é a principal fonte de faturamento; tem de dar ibope, lucro, ou não merece consideração; já a segunda é produzida por prestígio. Não deve dar prejuízo, claro,

FOTOS REDE GLOBO/DIVULGAÇÃO

Cenas da minissérie: o essencial é o efeito cômico

mas o que mais se espera dela são os elogios de críticos e outros "formadores de opinião".

A telenovela foi apelidada, entre nós, de "obra aberta". Um termo que, no caso, não significa nada do que Umberto Eco lhe atribui — mas, diferentemente, que esse produto não se ergue sobre nenhuma estrutura sólida. Simplesmente viaja ao sabor do vento do ibope e de sua interpretação pelos manda-chuvas da rede. A minissérie, ao contrário, é uma obra fechada, isto é, tem começo, meio e fim — e, como conseqüência, uma estrutura coerente. É claro que autores responsáveis a preferem. Dias Gomes só queria trabalhar com ela e fazia telenovela apenas por obrigação; o caso de Gilberto Braga é semelhante. Há motivos estéticos para tal postura diante dos dois formatos.

Antigamente faziam-se muitas novelas de época. Era uma tradição. No tempo de Glória Magadan, os anos 60, elas proliferavam. Mas a reconstituição histórica não tinha a menor profundidade, limitava-se aos cenários e figurinos. Depois, na fase de modernização do gênero, essas novelas de época ainda dominaram o horário das 6, na Globo, e algumas chegaram a fazer sucesso internacional, como *Escrava Isaura* (1976).

O motivo é transparente. Surgiu um cuidado maior na reconstituição da época — do qual, além das produções da Globo, é exemplo também *Dona Beja* (1986), da extinta Rede Manchete. Passou a haver uma tentativa de captar o espírito da época em questão, não apenas o seu visual. Além dos cenários e figurinos, também a linguagem, o comportamento, a psicologia, etc. passaram a ser objetos de pesquisa. Havia, inclusive, a intenção de uma aproximação dos procedimentos utilizados nas melhores produções históricas do cinema.

Contudo, os chamados acidentes de percurso surgiram. Na Globo pelo menos, em começos dos anos 90, as novelas de época foram abandonadas porque — dizem — não ofereciam campo para a exploração do *merchandising*. A evolução do gênero teve de migrar para outro formato — as minisséries.

Sim: as minisséries de época continuaram. Freqüentemente, eram adaptações de obras literárias de prestígio como *O Tempo e o Vento* (1985), *O Primo Basílio* (1988), *Riacho Doce* (1990), *Agosto* (1993), estas num período muito rico, mais outras, como *A Muralha* (2000) e *Os Maias* (2001), em tempos mais recentes. A fonte literária respeitável, porém, não era obrigatória. Utilizaram-se também obras originais como *Anos Dourados* (1986), *Desejo* (1990), *Anos Rebeldes* (1992), *Chiquinha Gonzaga* (1999) e *Aquarela do Brasil* (2000), só para lembrar alguns sucessos. Todas essas produções são de época, em todas há a tentativa de uma reconstituição histórica que não se limita aos cenários e figurinos, mas que pretende reproduzir o próprio espírito do período tratado por meio de sua atmosfera comportamental ou política, da psicologia dos personagens, da linguagem utilizada, etc.

Da esquerda para a direita, *Aquarela do Brasil*, *Anos Rebeldes*, *Anos Dourados* e *Chiquinha Gonzaga*: textos originais com o verniz da reconstituição histórica "séria". *O Quinto dos Infernos* vai em outra direção

A estética realista, que a partir de *Beto Rockefeller* (1968) passou a governar nossa melhor teledramaturgia, orientava esses esforços. Embora algumas preservassem o romantismo das telenovelas como uma garantia de popularidade, essas minisséries, todas mais ou menos melodramáticas, eram nitidamente mais ambiciosas. Queriam ser obras artisticamente responsáveis e respeitadas. Algumas até conseguiram.

Por outro lado, houve também o desenvolvimento paralelo de histórias mais estilizadas, comédias e, mais freqüentemente, farsas rasgadas que tomavam a forma de telenovelas cômicas para o horário das 7, assinadas por autores como Cassiano Gabus Mendes e Sílvio de Abreu. Essa vertente não tomou conhecimento das novas exigências realistas, sua estética continuou a ser a tradicional em nossa TV — ou seja, uma estética bem menos rigorosa, definida pela capacidade de sedução da audiência como valor supremo. No caso das produções de época, nesse tradicional estilo cômico, a reconstituição histórica continuou a ser superficial, reduzindo-se mais uma vez aos cenários e figurinos, como nos velhos tempos de Glória Magadan, contentando-se, em suma, em ser apenas uma brincadeira. Isso aconteceu, por exemplo, em *Que Rei Sou Eu?* (1989), novela de Gabus Mendes, em que a linguagem, a psicologia e até as piadas eram totalmente anacrônicas, contemporâneas.

Foi dessa vertente mais descontraída da teledramaturgia brasileira que emergiu Carlos Lombardi. Ao que tudo indica, a intenção básica de *O Quinto dos Infernos* não deverá ser, por exemplo, reconstituir razoavelmente o século 19, mas apenas fazer rir. Para isso, como sempre, devem-se pagar todos os preços. A incidência de piadas anacrônicas, aproveitando acontecimentos e modas atuais, é de se esperar. A aflição exacerbada dos personagens, o ritmo sôfrego das cenas, o apelo constante ao humor gerado por situações eróticas e outras características conhecidas do estilo de Lombardi, também. Aqueles que acharam *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, que usou tema parecido no cinema, bastante dependente dos recursos da chanchada, ainda não viram nada.

A sinopse de *O Quinto dos Infernos* sugere um prato cheio.

Ela lança as bases da farsa, sem prejuízo de peripécias românticas. O envolvimento direto na trama, condição necessária e aparentemente suficiente do efeito cômico, parece ser, aqui, o essencial; e o rigor histórico, por outro lado, secundário, acidental. *O Quinto dos Infernos* pode não resultar em algum exemplo paradigmático de reconstrução histórica na televisão. Mas, se for engraçada, ficará de bom tamanho. Os cenários, pelo menos, são "de época".

O Que e Quando

O Quinto dos Infernos. **Minissérie em 47 capítulos de Carlos Lombardi. Com Bruna Lombardi, Cláudia Abreu, Humberto Martins, Betty Lago, Eva Wilma e outros. TV Globo, estréia dia 8. De 3ª a 6ª, às 22h30**

Rede de intercâmbio

Os canais universitários preparam-se para formar uma cadeia nacional via satélite. Por Gisele Kato

A partir deste ano, os 21 canais universitários do país poderão fazer intercâmbio de parte de suas programações. A Associação Brasileira de Televisão Universitária anunciou a criação de uma rede que deve ser vista como a primeira etapa de um processo que tem o objetivo de implantar uma cadeia nacional, via satélite. Mas há muito o que se fazer até lá.

Os canais universitários surgiram em 1995, com a Lei de TV a Cabo, que incluiu o espaço para a divulgação do trabalho das instituições de ensino no pacote do conteúdo considerado de interesse público e com distribuição gratuita pelas operadoras. De acordo com o texto legal, as empresas do setor devem tornar disponível pelo menos um canal para essas produções, cujo tempo é dividido entre as universidades de cada região. A norma gerou uma estréia conturbada. Em São Paulo, por exemplo, as nove fundações interessadas na veiculação de seus programas disputaram, de forma nada amigável, cada um dos horários existentes, enquanto em Blumenau uma única instituição lida com o desafio de preencher a grade de 24 horas a que tem direito. A TV universitária do país é, por enquanto, um segmento bastante heterogêneo: há muitos programas em fase experimental, feitos por equipes que ainda estão descobrindo os recursos da linguagem eletrônica, mas há também uma quantidade grande de produtos que em nada devem aos comerciais: "Várias universidades já faziam TV bem antes da aprovação da lei e, portanto, conhecem bem as exigências da área. Outras começaram justamente em 1995", diz Gabriel Priolli, presidente da Associação Brasileira de Televisão Universitária e vice-presidente do conselho gestor do canal universitário de São Paulo.

Priolli também apresenta a rede de intercâmbio que passa a funcionar neste ano, decorrente da decisão tomada durante o 5º fórum do setor, que aconteceu em novembro, em Campinas, como uma tentativa de amenizar as diferenças de qualidade dos 21 canais. "A rede vai exigir profissionalização. Uma equipe que assinar um contrato para mandar seu programa para mais regiões deixa de ter só um compromisso interno para assumir uma responsabilidade com outras operadoras. A iniciativa levará a um amadurecimento", diz ele.

Priolli (à esq.) e o programa *Literatura Comentada*, da TV PUC/Campinas: mudanças no modelo

Tudo indica que o intercâmbio de programações será intenso. A maioria dos canais universitários sofre com a falta de recursos para os investimentos necessários. Segundo o regulamento estabelecido pela associação, não se cobrará nada pelo direito de exibição e o custo

com as cópias das fitas e transporte serão cobertos pela própria associação, que cobra mensalidade de seus 15 sócios: "Por isso, todas as TVs podem receber programas, mas só as associadas têm autorização para mandar sua produção para outras áreas". Gabriel Priolli trabalha agora na elaboração de um catálogo com todos os programas oferecidos pelo novo sistema. A lista, distribuída para os canais, estará também disponível no site www.abtu.org.br.

Outra mudança que deverá ocorrer em breve no setor diz respeito à liberação da entrada de capital estrangeiro nas empresas de radiodifusão e à abertura de inserções publicitárias para os canais comunitários e educativos, o que promete modificar ainda mais o modelo atual.

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO

POR MAURO TRINDADE

CASA SEM ARTISTAS

***Zoológico Humano*, documentário com pessoas convivendo forçadamente num ambiente fechado, é mais um produto do voyeurismo eletrônico de sua época**

Parece que é a mesma coisa. Tranque dentro de uma casa apinhada de câmeras uma dúzia de homens e de mulheres e vamos ver o que acontece. É o princípio *voyeur* que move a *Casa dos Artistas* do SBT e, agora, *Zoológico Humano* (*Human Zoo*), que o GNT apresenta em três capítulos neste mês.

A idéia é tão antiga quanto um buraco de fechadura, mas hoje milhões de espectadores em todo o mundo acompanham a rotina de pessoas engaioladas como se estivessem diante de uma grande produção do cinema. Não se conhece uma genealogia deste voyeurismo eletrônico, mas há indícios de uma origem militar nas câmeras de controle e de observação, seja em edifícios, espaços públicos e, finalmente, satélites capazes de monitorar a longa distância movimentação de tropas ou disparos de mísseis estratégicos. À medida que essas tecnologias eram *desclassificadas*, mais e mais pessoas puderam ter acesso às câmeras de vigilância. As primeiras experiências *civis* parecem ter surgido com as *web cams* da Internet. A pioneira teria sido a então estudante Jennifer Ringley, uma americana de Washington que resolveu plugar sua vida e seus momentos íntimos na grande rede. Cinco anos depois, ela tem milhões de fãs que pagam para ter acesso ao seu dia-a-dia. A coisa se espalhou e hoje há milhares de sites que fazem a mesma coisa, desde *web cams* que testemunham tediosas famílias sobre sofás até privadas de bares on line e toda a sorte de bizarrices sexuais. Hollywood incorporou depressa a idéia e lançou filmes como *O Show de Truman* e *EdTV*, entre outras experiências bem ou malsucedidas. Até o Brasil teve seus *e-moça* e *e-moço*, que tiveram as vidas devassadas por 99 dias. Experiências como *Casa dos Artistas* e *Big Brother*, cujo nome é uma cruel apropriação da obra orwelliana, apenas repetem os rituais de exposição e assombramento.

O conceito de *Zoológico Humano* foge das grades televisivas. É uma experiência bem mais próxima do campo da etologia e da psicologia. O professor Phil Zimbardo, da Universidade de Stanford, reuniu 12 pessoas e as isolou numa casa de campo, onde câmeras secretas passaram a registrar suas reações o dia inteiro. É uma lição de como o comportamento aparentemente independente das pessoas pode ser reduzido a um grupo de atitudes mais ou menos padronizadas, como primeiras impressões, formação e organização de grupos, desvios e rejeições, conformidade, cumplicidade, grupos de poder e atração social.

Os participantes do programa: formato de origem militar

O *reality show* do *Human Zoo* torna-se um laboratório de ensaio do comportamento humano. O programa ainda incluiu imagens ao feitio de *candid cameras* (ou as famigeradas *pegadinhas*), que levam transeuntes a situações-limite: "Você poderia eletrocutar um completo estranho? Poderia ver alguém roubar alguma coisa e não fazer nada? Poderia ver um princípio de incêndio e não se mover, porque ninguém se moveu? Se você responder não, pense novamente", diz a narração do programa.

Apesar da clara relação de *Zoológico Humano* com o behaviorismo de Skinner, a casa de campo com 12 integrantes está bem longe da gaiola do seu romance *Walden 2*. Não é uma tentativa em se alterar o comportamento com reforços de qualquer espécie: "Estamos interessados em coisas como cooperação e competição, como líderes emergem e como as leis podem controlar as pessoas. Estamos interessados em fenômenos como ditadura e democracia", diz Zimbardo. Mais do que ouvir das pessoas o que elas fariam, *Zoológico Humano* revela o que elas fazem. Talvez seja esse, mesmo que os telespectadores não o saibam, o grande motivo para o sucesso dos *realities shows*.

Zoológico Humano (*Human Zoo*), GNT. Primeiro capítulo nos dias 16, às 23h20; 17, às 8h e às 15h; e 18, às 4h. Segundo programa nos dias 17, às 23h20; 18, às 8h e às 15h; e 19, às 4h. Terceiro programa nos dias 18, às 23h20; 21, às 8h e às 15h; e 22, às 4h

FOTO DIVULGAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	Dossiê Chatô: O Rei do Brasil	Choque Cultural	Sessão das Nove – A História do Brasil	Leon Hirszman – Retratos Brasileiros	A Tela de Bronze: 100 Anos de Imagem Latina No Cinema Norte-Americano
CANAL E HORA	GNT. Dias 7, 8, 9, 10, 11, 14 e 15, sempre às 23h20. Reapresentações de cada episódio no dia seguinte, às 8h e às 15h (o programa do dia 10 é reprisado no dia 14).	GNT. 28 e 29 (*Huckleberry Finn*, partes 1 e 2), 30 (*Olympia*), 31 (*Hollywood*), 1º/2 (*Jazz*). Sempre às 23h20, reprises às 8h e 15h do dia seguinte (o de 1/2 será reapresentado em 4/2).	Canal Brasil. Do dia 1º ao 31, de 2ª a 6ª, às 21h.	Canal Brasil. Dia 21, às 20h, e dia 14, às 23h30.	Cinemax. Dia 4, às 22h.
TRATA-SE DE	Série de sete episódios, com uma hora de duração cada um, sobre a vida do jornalista e empresário **Assis Chateaubriand,** o Chatô (*foto*), dono do império de mídia *Diários Associados*. Esta foi a primeira grande co-produção do GNT, baseada no best seller *Chatô*, de Fernando Morais.	Cinco programas inéditos, com uma hora de duração cada um, sobre as controvérsias que cercaram obras de arte hoje clássicas, mas consideradas revolucionárias em seu tempo. É o caso do romance *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, uma ampla crítica à América escravocrata (que, curiosamente, voltou a ser atacado na era do politicamente correto).	Grande ciclo de filmes que retratam momentos da história do Brasil. Entre outros, serão exibidos: *Hans Staden* (1999), *Tiradentes* (1999), *Eternamente Pagu* (1987), *Os Herdeiros* (1970), *São Paulo S.A.* (1965), **O País dos Tenentes** (*foto*; 1987), *Ópera do Malandro* (1985), *Dois Córregos* (1999), *Pra Frente Brasil* (1983), *Ação Entre Amigos* (1998), *Jânio a Vinte e Quatro Quadros* (1981) e *O Homem da Capa Preta* (1986).	Programa especial sobre a vida e a obra do cineasta brasileiro Leon Hirszman (1937-1987). Há depoimentos de atores que com ele trabalharam e de diretores como Zelito Viana e Nelson Pereira dos Santos.	Documentário sobre a presença dos latino-americanos na história do cinema americano. Entre os personagens citados estão **Carmen Miranda** (*foto*), Ricardo Montalban, Rita Moreno, Cesar Romero, Luis Valdez, Alfonso Arau e Lalo Schifrin. Escrito, produzido e dirigido por Susan Racho, Nancy de los Santos e Alberto Dominguez.
POR QUE VER	Por Chatô. Mistura de gângster e mecenas, envolvido em diversas falcatruas e responsável pela fundação do Museu de Arte de São Paulo, ele encarna todas as contradições de um dos personagens mais fascinantes da história brasileira.	Pelo sentido de relativismo que a série dá à história da arte. Compreender as reações iniciais a **Olympia** (*foto*), pintura de Manet que mostra uma mulher nua, e ao jazz, com suas improvisações então revolucionárias, ajuda a entender polêmicas que até hoje assombram o cinema, a literatura, o teatro e outros campos das artes.	É uma excelente oportunidade para estudar o modo como a história do país é interpretada pelo cinema nacional. Os filmes foram divididos em quatro ciclos: *Colônia/Império*, *Brasil República*, *Semana das Ditaduras* e *Semana das Personalidades Políticas*.	Hirszman fez filmes notáveis baseados em outros autores. *A Falecida* (1965) e *São Bernardo* (1971) são duas versões competentes da dramaturgia e da literatura brasileiras. O diretor se consagrou também com outra adaptação do teatro: **Eles não Usam Black-Tie** (*foto*) recebeu quatro prêmios no Festival de Veneza de 1981.	Inédito no Brasil, o programa se propõe a explorar a contribuição dada por esses artistas à indústria do cinema de Hollywood. O trabalho de pesquisa documenta as imagens de dezenas de filmes que cobrem várias décadas.
PRESTE ATENÇÃO	Na direção de Walter Lima Jr., cineasta de *Menino do Engenho* e *Inocência*, e na fotografia de Walter Carvalho, de *Central do Brasil* e *Lavoura Arcaica*. Os dois transformam em imagens vivas os detalhes de uma biografia excepcional.	No programa sobre a censura em Hollywood. Conta-se o surgimento do primeiro "Código de Costumes" cinematográfico, na década de 30, como defesa contra a suposta flexibilização moral de uma indústria então nascente. Em tempos de guerra, em que o controle político sobre a arte é sempre uma ameaça, o tema não poderia ser mais pertinente.	No módulo dedicado ao período das ditaduras (a de Getúlio Vargas e a militar). *Ópera do Malandro* (1985), *Pra Frente Brasil* (1983) e *Ação Entre Amigos* (1998) são produções que merecem atenção. Períodos de repressão são assunto delicado e complexo, o que pode tornar o filme meramente panfletário sob uma visão pouco objetiva.	Na retrospectiva de depoimentos de arquivo gravados pelo próprio diretor, com os quais é possível identificar o método e o estilo adotados para a produção de seus longas-metragens e documentários.	Em como os latino-americanos são retratados por *A Tela de Bronze* e em como a sua imagem nos filmes de que participam refletem ou não o estereótipo exportado para Hollywood. Carmen Miranda, obviamente, se destaca entre os inúmeros exemplos conhecidos.
PARA DESFRUTAR	*Chatô, O Rei do Brasil*, de Fernando Morais (Companhia das Letras, 720 págs., R$ 42,50), é fundamental para entender boa parte dos grandes e pequenos acontecimentos que definiram o século 20 no Brasil. Além disso, o texto é notavelmente saboroso.	*Huckleberry Finn* tem várias edições no Brasil (uma delas é da Ática, 358 págs., R$ 16,50); *Olympia* está no Museu d'Orsay, em Paris; a Columbia acaba de lançar em CD uma coleção com gravações históricas dos primórdios do jazz (com artistas como Louis Armstrong, Cab Calloway, Josephine Baker, Fred Astaire).	O livro *História Concisa do Brasil*, de Boris Fausto (Edusp, 328 págs., R$ 20), estuda um período que compreende desde a colonização portuguesa até os dias atuais. A obra destaca os fatos históricos mais importantes e as diversas interpretações que surgiram ao longo do tempo.	Os principais filmes de Hirszman saíram em vídeo. O Canal Brasil apresenta também neste mês (nos dias 7, às 20h, e 9, às 15h30) um especial sobre outro importante cineasta brasileiro, Carlos Reichenbach.	Em vídeo, alguns títulos famosos e bastante distintos como exemplo da presença latina no cinema americano. Com Carmen Miranda, *Copacabana* (1947); com Ricardo Montalban, *Sayonara* (1957); com Rita Moreno, *Amor Sublime Amor* (1961); sob direção de Alfonso Arau (*Como Água para Chocolate*, 1992).

O QUE	Risos na Tela	Claude Chabrol	Festival Gong Li	Fotogramas do Mundo	A História de Arturo Sandoval (*For Love or Country: The Story of Arturo Sandoval*, 2000)
CANAL E HORA	Films & Arts. Dias 6 (*Comédia Visual desde Chaplin*), 13 (*Bob Hope, Joan Rivers e Burt Reynolds*) e 20 (*Os Casais do Humor*), sempre às 20h.	Telecine Classic. Dia 1º, às 20h15.	Cinemax. Dia 26. A partir das 17h30.	TV Cultura e Arte, domingos, 21h50, com reprise no sábado seguinte. Até o fechamento desta edição estavam confirmados: **Jeanne Moreau** (*foto*) parte 1, no dia 30/12, e parte 2, no dia 6/1; e Peter Greenaway no dia 13/1.	HBO. Dia 6, às 21h.
TRATA-SE DE	Série dedicada ao humor e à comédia no cinema criada por Rowan Atkinson e a produtora Sarah Williams.	Dois filmes dirigidos pelo cineasta francês: 1) *Os Primos* (*Les Cousins*, 1959) e 2) **Nas Garras do Vício** (*Le Beau Serge*, 1959; *na foto, set das filmagens*). As duas obras estréiam na programação da emissora.	Série de três filmes apresentados em seqüência com a atriz chinesa Gong Li: 1) **A Tentação da Lua** (*Temptress Moon*, 1996; *foto*), 2) *O Imperador e o Assassino* (*The Emperor and the Assassin*, 1999) e 3) *O Último Entardecer* (*Chinese Box*, 1997).	Série de 22 programas, cada um com 12 minutos, com entrevistas com artistas e diretores do cinema internacional, mais trechos significativos de suas carreiras e obras. Estão previstos episódios sobre Kieslowski, os irmãos Coen, Isabelle Huppert e outros. Direção de Marco Altberg e apresentação de Vera Zimmerman.	Filme produzido para TV e dirigido por Joseph Sargent que trata da vida do trompetista cubano Arturo Sandoval. Com **Andy Garcia** (*foto*), Mia Maestro, Gloria Stefan e Miguel Sandoval.
POR QUE VER	Para conhecer a técnica e os segredos por trás das várias manifestações do humor no cinema. É o caso da comédia visual, de mestres como **Chaplin** (*foto*) e Buster Keaton, e a "química" das duplas cômicas, como Abbott e Costello.	São as duas primeiras criações de um dos expoentes da Nouvelle Vague, o primeiro da geração a fazer um longa-metragem: *Nas Garras do Vício*. De uma longa obra considerada irregular, um dos seus temas recorrentes é explorado de maneira notável nesse filme: a crítica à sociedade de consumo. Os dois títulos ainda não foram lançados em vídeo no Brasil.	O nome de Gong Li está presente em várias produções recentes de seu país, que não deixam de ser exemplares da vitalidade e diversidade do moderno cinema chinês. Ela recebeu indicação ao prêmio de Melhor Atriz no Festival de Veneza de 1992 pelo filme *A História de Qiu Ju*.	Pelo exercício de concentração narrativa a que a série se propõe, condizente com a era do videoclipe e da informação rápida. É de se ver se o resultado, para além de qualquer edição bem resolvida, não fica apenas superficial.	Pela história de Arturo Sandoval. Ele foi apadrinhado artisticamente por Dizzy Gillespie, fundou o grupo Irakere – que fundia jazz, música erudita, rock e música cubana tradicional –, seguiu carreira-solo, influenciou gerações de músicos, venceu três vezes o Prêmio Grammy, exilou-se nos Estados Unidos em 1990 e dedica-se hoje também a projetos educacionais.
PRESTE ATENÇÃO	No programa *Bob Hope, Joan Rivers e Burt Reynolds*, que fala sobre uma das melhores tradições da comédia americana: os *stand-up comedians*, artistas que trabalham de pé, sozinhos, num pequeno palco de bares e boates.	Em Gérard Blain e Jean-Claude Brialy, a excelente dupla de atores que atua nos dois filmes.	Em *O Último Entardecer*, filme com alguns defeitos mas grandes interpretações de Li e Jeremy Irons. Paralelamente a uma trágica história de amor, vê-se o fim do período britânico em Hong Kong.	No programa sobre Peter Greenaway, diretor de *O Livro de Cabeceira* e *O Cozinheiro, o Ladrão, Sua Mulher e o Amante*. É um crítico feroz dos rumos estéticos do cinema contemporâneo: por poucas que sejam, suas falas sempre polêmicas estimulam a reflexão sobre o tema.	Em como o filme expõe a frustração de Sandoval em não poder se expressar em seu próprio país, o que culminou no exílio – o fato de se valer de diferentes estilos para compor suas obras em Cuba gerou problemas. *A História de Sandoval* faz a apologia da liberdade artística e homenageia a contribuição do músico para o jazz contemporâneo.
PARA DESFRUTAR	Filmes que contam a tragédia pessoal de comediantes, o outro lado do riso: entre outros, *Lenny*, de Bob Fosse, sobre Lenny Bruce (interpretado por Dustin Hoffman), e *O Mundo de Andy*, de Milos Forman, sobre Andy Kaufman (Jim Carrey). Em vídeo.	O MAM-SP e a PUC-SP promovem neste mês uma retrospectiva da obra de Jean-Luc Godard (*veja seção de notas de cinema*), parceiro de Chabrol da Nouvelle Vague e cineasta mais experimental. O Top Cine, em São Paulo, vem exibindo com regularidade filmes de um terceiro nome fundamental do movimento: François Truffaut.	Outros filmes, em vídeo, protagonizados por Gong Li: *Adeus Minha Concubina* (1993), de Cheng Kaige, e *Lanternas Vermelhas* (1991), de Zhang Yimou, dois dramas cujo enredo também é pano de fundo para retratar momentos históricos da China.	A maioria dos filmes de Greenaway saiu em vídeo – vale conferir a sua esplêndida concepção visual, marca registrada do cineasta. E Jeanne Moreau está em alguns clássicos imperdíveis, também em vídeo, como *Jules e Jim* (1961), de Truffaut, e *A Noite* (1960), de Antonioni.	A discografia de Arturo Sandoval pode ser facilmente adquirida em lojas ou pela Internet. Há um site do próprio trompetista, em que se podem acompanhar as atividades nas quais o músico está envolvido: www.arturosandoval.com.

A força e o exibicionismo

No romance *Parque dos Cervos*, editado agora no Brasil, Norman Mailer mostra a personalidade vigorosa e os defeitos típicos de sua obra. Por Daniel Piza

A Editora Record está lançando Parque dos Cervos, *romance em que Norman Mailer satiriza a elite de Hollywood e a própria indústria cinematográfica dos Estados Unidos. O livro, de 1955, foi reescrito em 1997, e só agora é publicado do Brasil. A seguir,* **Daniel Piza** *analisa a obra do escritor norte-americano, que neste mês completa 79 anos de idade.*

Há escritores cuja fama permanece na posteridade por terem sido personalidades muito fortes, que marcaram sua geração e souberam deixar parte dessa personalidade viva no papel, como Oscar Wilde (e parte da personalidade de Wilde já é mais personalidade do que a de 99,9% dos escritores). Outros entram para a história da literatura como criadores ou promotores de um gênero novo, associados a alguma técnica ou "processo" criativo, como Arthur Conan Doyle, "pai" do romance policial. Há escritores que são lembrados depois de sua morte por sua qualidade literária intrínseca, pela quase pura atração de sua escrita, como Anthony Powell, que quis ser o Proust inglês. E há uma quarta modalidade de status *post-mortem*, que é a dos grandes escritores, capazes de ultrapassar épocas e lugares, gêneros e virtuosismos. A que grupo pertencerá Norman Mailer, depois de morrer? A uma espécie de mistura dos três primeiros, mas, certamente, não ao último.

Mailer é um autor de personalidade forte, conhecido por mesclar ficção e não-ficção (romance e jornalismo), um símbolo da geração americana que amadureceu nos anos 60/70 — Kennedy, Vietnã *et al.* — e um escritor de muitos recursos, de texto vigoroso e minucioso. Tem claros antecessores, sobretudo Ernest Hemingway, e claros sucessores — como Hunter S. Thompson. Deixou livros bastante populares como *Os Nus e os Mortos* e *A Canção do Carrasco*, para citar apenas os dois mais importantes. Mantém uma ambição literária do tamanho da América, pela qual é obcecado como por uma idéia, ainda que se pretenda um "realista". Mas não cru-

O escritor no córner de um ringue de boxe, em foto de 1966: mesclando ficção e não-ficção para bater na América

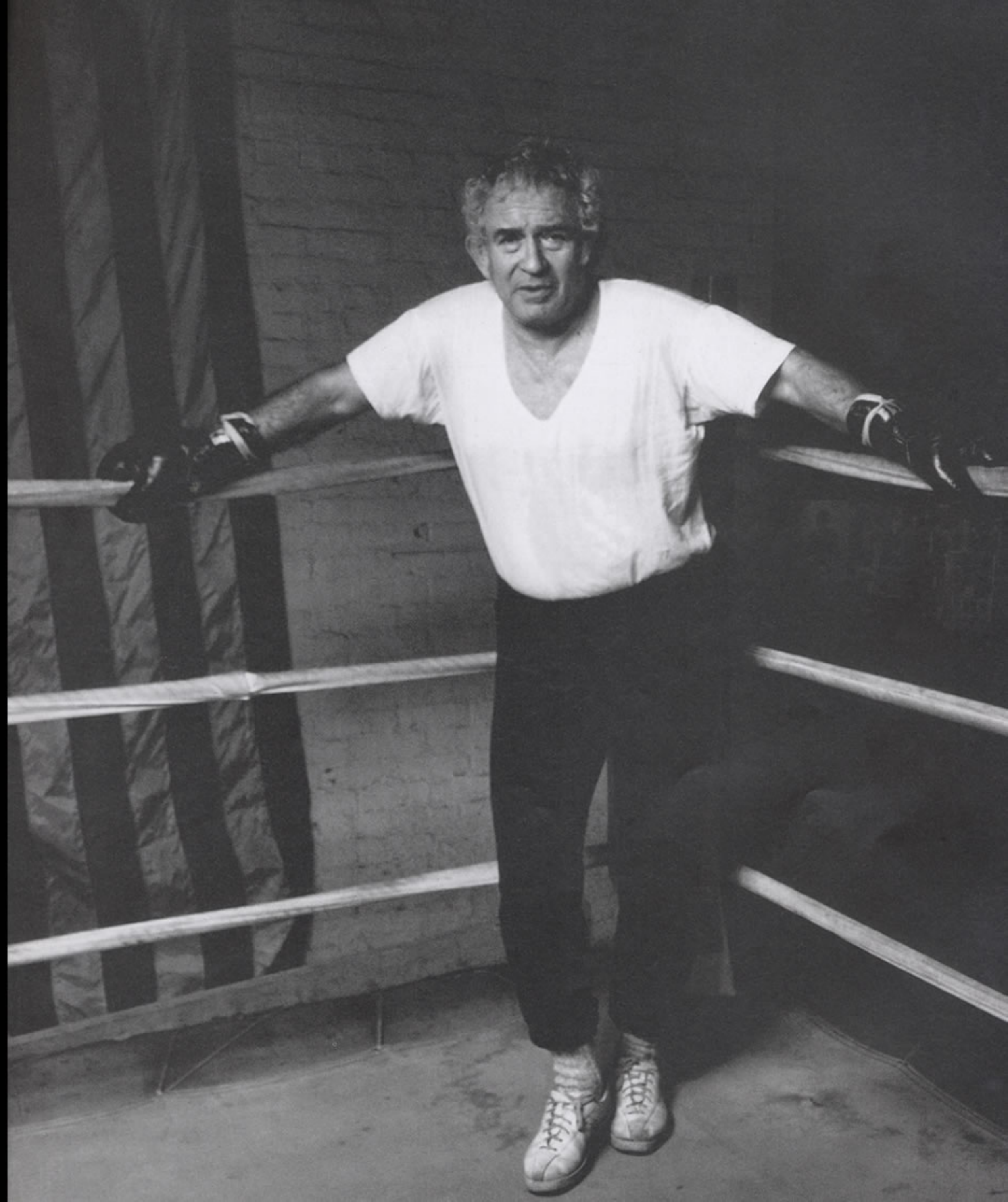



FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS

Na pág. oposta, Mailer faz uma demonstração de equilíbrio em um circo: uma personalidade que se sobrepõe a tudo o que escreve

zou a fronteira do clássico, embora alguns de seus livros sejam sempre anunciados como "um clássico que marcou uma época". Sua literatura não parece ter o pique da verdadeira posteridade – aquela que o lerá pelo prazer de ler um grande autor, não pelo interesse de ler um autor que em seu tempo foi tido como grande.

Hemingway também é lembrado por sua personalidade, por seu pioneirismo e por seu estilo. Mas cruzou a fronteira – o que não significa que tenha chegado à capital – ao mediar essa personalidade com um estilo ao mesmo tempo original e consistente. Apesar das aparências, o estilo que lapidou não tinha um fim em si mesmo e, por outro lado, foi além da auto-expressão, da autopropaganda de que ele é – não sem razão – acusado. A concisão da escrita não serve apenas a um efeito de superfície, mas também a um contraste de escala, ao contraponto da pequenez humana com a grandeza natural. São lâminas que brilham pelo aço que as compõe e também pelo alvo que almejam, adequadamente limitado.

Mailer não tem limites, ou melhor, não faz dos limites sua força. Sua personalidade se sobrepõe a tudo que escreve, mas não é a personalidade de um Wilde, muito menos a de um Bernard Shaw ou, para citar um "egocêntrico" contemporâneo e conterrâneo de Mailer, Philip Roth. Ela tem tanta pretensão de ter domínio sobre o estilo e tudo que caracteriza um estilo – das idéias aos trejeitos – que termina vítima de si mesma. Falta ironia, ou, mais precisamente, auto-ironia, no sentido de distanciamento sem frieza, de independência em relação a seu próprio espírito. A mítica do "macho" (pronuncie-se em espanhol), que é ao mesmo tempo o fator diferencial e o fator complicador de Hemingway, é para Mailer mais um cartaz que uma cartada, mais uma automitificação do que uma opção. Seu vigor termina balofo, seu detalhismo jornalístico não corresponde a uma complexidade psíquica. Tome-se o exemplo de *A Sangue Frio*, de Truman Capote, obviamente a origem literária de *A Canção do Carrasco*. Capote vence, nesse livro, sua índole exibicionista; descreve não com objetividade e neutralidade, mas reconhecendo a energia interna dos fatos, aceitando que a realidade é maior do que podemos sintetizar. Mailer, não.

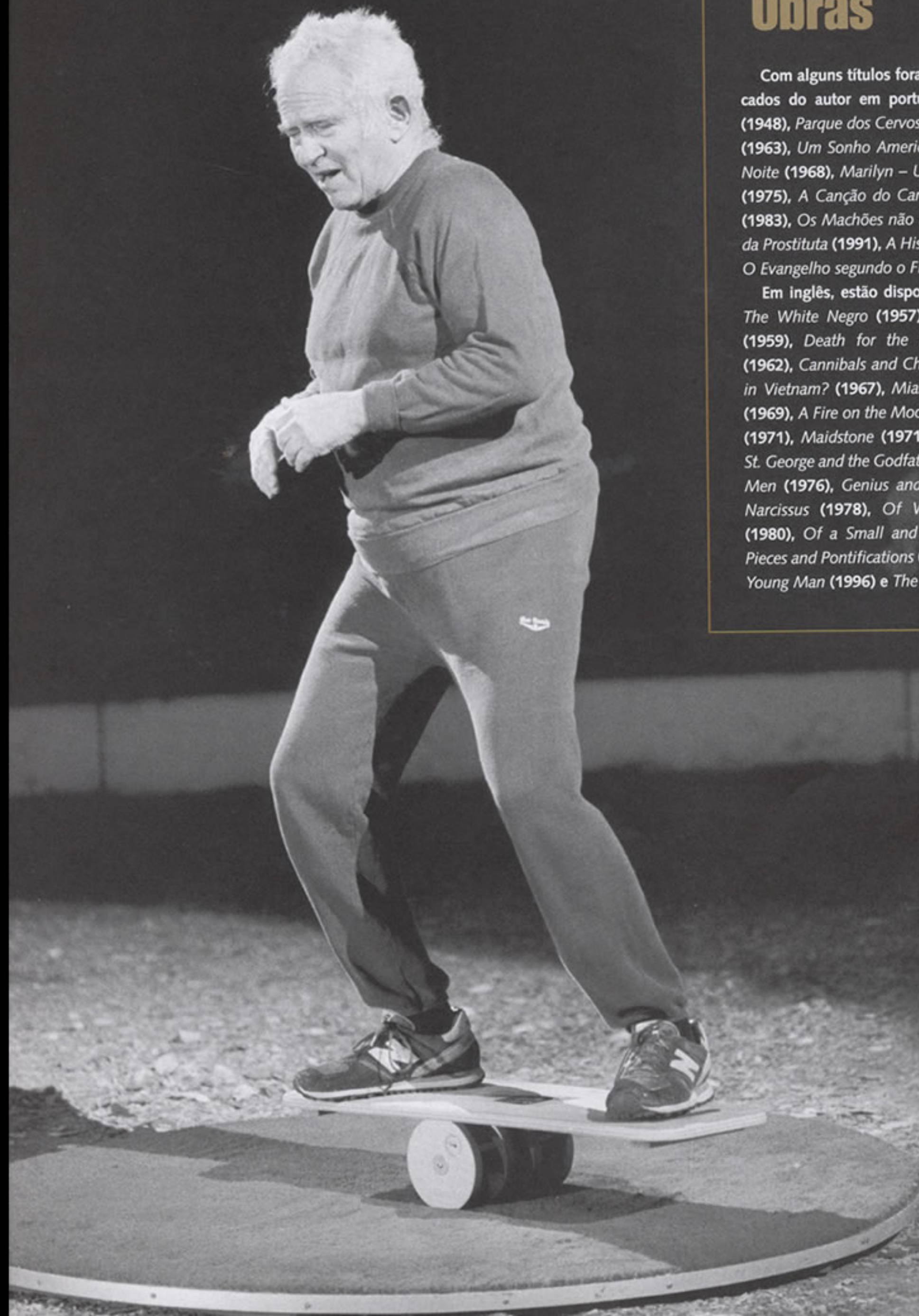
Parque dos Cervos – seu livro de 1955, reescrito em 1997, que só agora foi traduzido no Brasil – é um exemplo dos defeitos de Mailer. Não que não contenha algumas das virtudes. Mas, no caso, os defeitos foram carrascos. Logo no segundo capítulo, um casal no sudoeste da Califórnia troca "gentilezas" dignas de Bukowski, e o livro segue errante e auto-referente por todo o primeiro terço, como se procurasse histórias para contar. Mas o lugar se chama Desert d'Or e fica a 380 km de Hollywood, os personagens são atores e diretores de cinema, então percebemos que todas aquelas idas e vindas de romances vulgares devem ter algo a ver com a sede do estrelato, a fixação americana pelo sucesso, etc. Um dos homens é ex-piloto da Força Aérea, jovem e bonito, cuja "disciplina" se perderá na tentação oferecida pela atriz Lulu Meyers. O outro, o diretor de cinema Charles Eitel, é acusado de comunismo. Como estamos nos anos 50, década do macarthismo, percebemos também que a fixação americana pelo sucesso é associada à arbitrariedade política, à censura das idéias – o velho conflito americano (e não só americano, mas eles não entenderam isso ainda) entre coletivismo e individualismo. Só que nada disso ganha encarnação estética.

A trama é tão frouxa quanto o resumo acima indica e, pior, Mailer mal tem o que dizer; assim como não sabe criar cenas como Hemingway, não sabe adensá-las com inteligência como Shaw e Roth. Comentários que faz sobre paternidade ("Sempre foi indiferente a crianças, mas seu humor o deixou vulnerável ao bebê que tinha nos braços"), alcoolismo ("Por que meu cérebro fica tão vivo quando estou bêbado demais para fazer algo a respeito?") e sexo ("Como a maioria dos cínicos, era profundamente sentimental sobre sexo"), que vêm numa moldura de suposto afrontamento ao moralismo americano, são de uma superficialidade constrangedora – constrangedora porque Mailer não se acha superficial. Nem sintéti-

FOTO CORBIS/STOCK PHOTOS

Obras

Com alguns títulos fora de catálogo, já foram publicados do autor em português *Os Nus e os Mortos* **(1948),** *Parque dos Cervos* **(1955),** *Cartas ao Presidente* **(1963),** *Um Sonho Americano* **(1964),** *Os Exércitos da Noite* **(1968),** *Marilyn – Uma Biografia* **(1973),** *A Luta* **(1975),** *A Canção do Carrasco* **(1979),** *Noites Antigas* **(1983),** *Os Machões não Dançam* **(1983),** *O Fantasma da Prostituta* **(1991),** *A História de Lee Oswald* **(1996) e** *O Evangelho segundo o Filho* **(1997).**

Em inglês, estão disponíveis *Barbary Shore* **(1951),** *The White Negro* **(1957),** *Advertisements for Myself* **(1959),** *Death for the Ladies and Other Disasters* **(1962),** *Cannibals and Christians* **(1966),** *Why Are We in Vietnam?* **(1967),** *Miami and the Siege of Chicago* **(1969),** *A Fire on the Moon* **(1970),** *The Prisoner of Sex* **(1971),** *Maidstone* **(1971),** *Existential Errands* **(1972),** *St. George and the Godfather* **(1972),** *Some Honourable Men* **(1976),** *Genius and Lust* **(1976),** *The Transit of Narcissus* **(1978),** *Of Women and Their Elegance* **(1980),** *Of a Small and Modest Malignancy* **(1980),** *Pieces and Pontifications* **(1982),** *Portrait of Picasso as a Young Man* **(1996) e** *The Time of Our Time* **(1998)**

co nem multiplicador, quer abarcar toda a realidade com o pouco que tem. O ritmo é bom, há momentos de muito talento (como quando um dos personagens diz à mulher, "Não me entenda assim tão rápido"), mas o final, com sua equivalência entre sexo e esperança, deixa claro o moralismo às avessas de Mailer.

Os melhores trechos, não à toa, são os que envolvem Eitel e seus dilemas "artísticos". Ele luta com o script de um filme, que exige mais "energia e coragem" do que ele consegue dar, naquele ambiente de censura, de submissão ao esquema comercial populista. Eitel se penitencia por essa ambição, revisa sua história, seus amigos, faz autocrítica sobre sua índole "competitiva", rola na cama de noite, mal conseguindo dormir. Vê-se na posição de um artista da Florença do século 15, negociando com príncipes e *condottieri*, enfrentando intrigas para poder exercer seu talento, e que cinco séculos mais tarde é exaltado em museus por turistas que pensam que ele era um homem fino e aristocrático. "Quando mais ele tentava exercer sua vontade", escreve Mailer, "menos retorno tinha do roteiro." Eitel começa a descobrir que não era tão corajoso assim, nem tão hábil para driblar os censores com truques e duplos sentidos. A facilidade técnica que tinha adquirido em 15 anos servia agora apenas para dizer a ele que o resultado era insatisfatório. "Eitel descobriu que a dificuldade da arte era que ela forçava um homem a voltar para sua vida, e a cada vez a tarefa se mostrava mais difícil e desagradável."

A passagem, de longe a mais bem escrita do livro, é curiosa porque Mailer parece estar falando de algo que conhece, as dificuldades não de escrever uma história, mas de ir além dela, o que significa remexer fantasmas e névoas. No filme de sua própria vida, Eitel sente um vazio, especialmente por detrás das demonstrações de valentia física. "Não era verdade, pensou, que quanto mais se envelhece mais o passado fica claro. O passado era um câncer, destruindo a memória, destruindo o presente, até que a emoção erodisse e os eventos em que ele se encontrava corressem o risco de ficar tão mortos quanto o passado." Eitel termina descarregando o fardo em sua companheira Elena Esposito, volátil, tentadora, um símbolo do que poderia ser o final de sua carreira como cineasta.

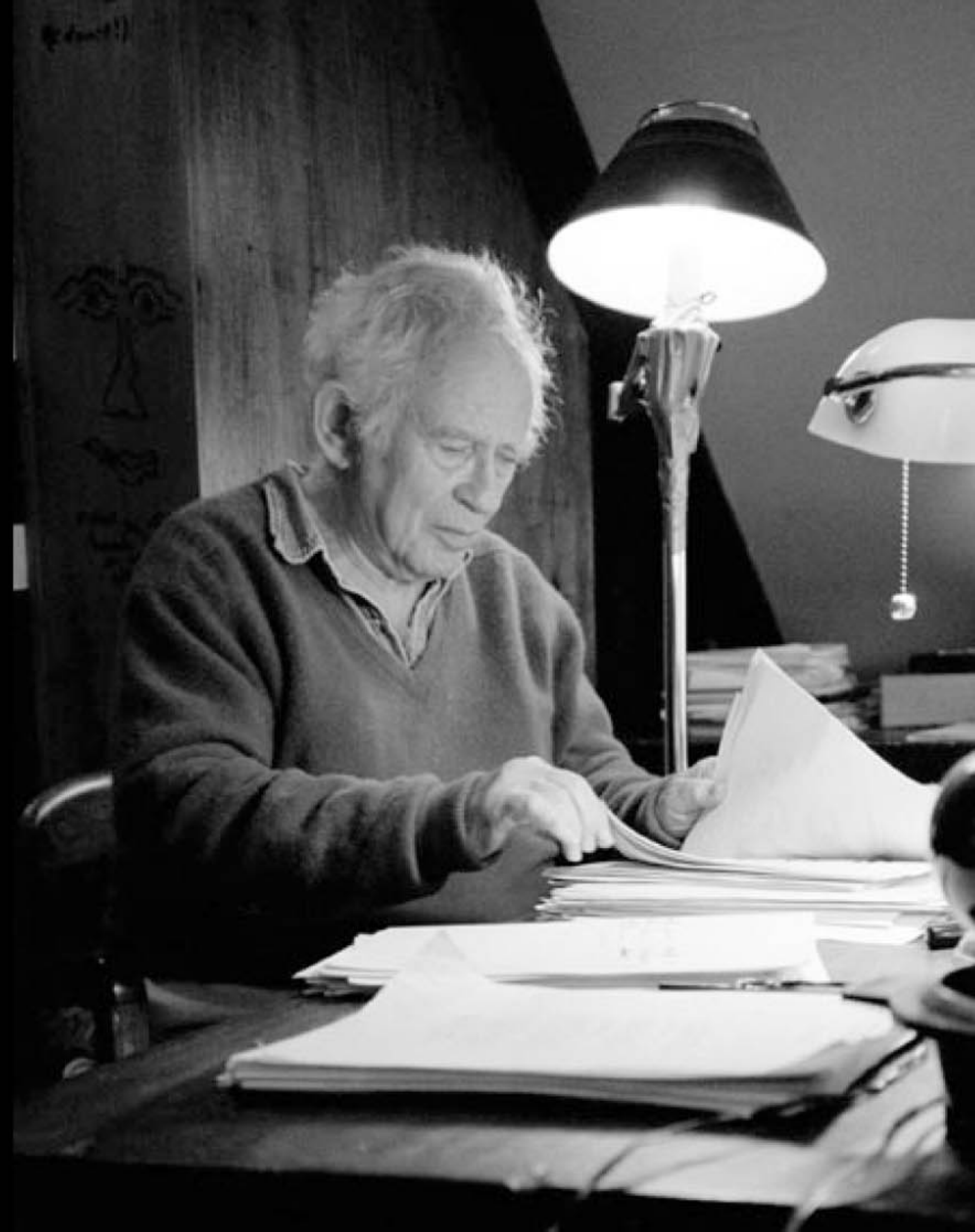
Não se trata de cobrar de Mailer a grandeza de um Michelangelo, a ser lido e venerado no século 25. Mas a história de *Parque dos Cervos* parece ser o produto das perturbações de Eitel, vaga, oscilante, desinteressante, com ilhas de verve literária num oceano de lugares-comuns. Essa turgidez tem sido a marca desde *Os Machões não Dançam* (1983), outro título involuntariamente significativo. Cada vez que sai um livro seu, mesmo que se pretenda polêmico como *O Evangelho segundo o Filho* ou *O Fantasma da Prostituta*, a reação do público – à exceção dos fãs de carteirinha – é a de enfado, diante da perspectiva de enfrentar mais um calhamaço de mailerismos. O problema dele é que acredita numa congruência entre valentia física e moral em que nem mesmo Hemingway acreditava (isto é, via-se a fissura sob seu iceberg); ou melhor, Mailer acha que ele mesmo foi privilegiado por essa congruência.

Mailer flerta com a grandeza quando tem um grande assunto em mãos, como em *Exércitos da Noite* (1968), sobre sua prisão durante protesto de paz em Washington, e mesmo *A Canção do Carrasco* (1979), que transmite fascínio pelo assassino Gary Gilmore. Há também seu livro célebre sobre Muhammad Ali, *A Luta*, que vive de sua eficácia descritiva, enxuto como é. Mas Mailer é, mesmo nesse texto, aquela figura que aparece na melhor biografia de Ali, escrita por David Remnick: bajulando o pugilista e ao mesmo tempo o irritando com a tentativa de convertê-lo em porta-voz da masculinidade, em um herói com o corpo de um Deus e as idéias de um... Norman Mailer. ■

Norman Mailer exerce seu ofício: sem a auto-ironia necessária para cruzar a fronteira do clássico

FOTO KEYSTOCK

O Que e Quanto

Parque dos Cervos, **de Norman Mailer. Editora Record, 392 págs., R$ 40**

Paisagens intocadas de uma China dividida entre o passado e o presente, numa atmosfera enevoada e melancólica

A geografia do homem

Gao Xingjian, Prêmio Nobel de Literatura em 2000, explora os confins da China e do ser humano no romance *A Montanha da Alma*. **Por Luciano Trigo Ilustrações Nelson Provazi**

Publicado pela primeira vez em francês, em 1987, chega agora ao Brasil *A Montanha da Alma*, do chinês Gao Xingjian. O romance, que lhe valeu o Prêmio Nobel de Literatura em 2000, é uma espécie de *road book* que narra, em capítulos ora em primeira, ora em segunda pessoa, a longa jornada do protagonista pelo interior da China. Os cenários são formados por florestas virgens, criaturas exóticas e povoados medievais, apresentando uma realidade estranha, fora do tempo – arquivo vivo de valores e tradições que constituem a identidade perdida do país. Tudo isso numa atmosfera enevoada e melancólica, que lembra o estranho lirismo de alguns filmes de Kurosawa e Theo Angelopoulos: uma combinação de nostalgia e movimento, de tristeza e reflexão.

Nesse percurso narrativo, sobressai um país dividido entre o passado e o presente, na interseção entre o milenar e o moderno, um refletindo o outro num laborioso espelho de palavras. Por exemplo, na forma como Xingjian combina recursos técnicos, como a não-linearidade do enredo e o fluxo da consciência, com a fabulação à moda antiga, compilando histórias como a do homem que morre ao tentar alcançar a lua refletida na água. Latente, a discussão sobre o sentido do progresso e seu impacto sobre a alma humana, mas também a reflexão sobre a função da literatura e os limites da linguagem no processo de reencantamento do mundo: "Como achar uma linguagem pura e límpida, musical, indivisível, (...) que não recorra nem às imagens nem às metáforas?", pergunta o narrador.

A viagem do protagonista, naturalmente, reflete outra, interior – como a própria montanha do título, ela é mais simbólica que real. O passageiro, sem nome e sem destino preestabelecido, parece ser movido por dois impulsos simultâneos: fuga e descoberta. Fuga de uma sociedade estressante, na qual chegou a ser desenganado por um médico, por equívoco (um elemento

autobiográfico: o escritor teve um câncer no pulmão erroneamente diagnosticado em 1983); descoberta de um mundo alternativo, onde o tempo passa mais devagar e onde as pessoas ignoram ideologias: "Talvez eu pensasse em descobrir uma outra vida? Afastar-me o mais possível do mundo terrivelmente tedioso dos humanos? (...) O problema verdadeiro vinha do fato de que não sabia o que procurava". Fuga que, num certo momento, é compreendida como uma volta simbólica à infância, como a negação dos traumas provocados pelas histórias individual e coletiva.

O importante é a travessia. Mais que a defesa implícita de uma tradição milenar esmagada pela história e pela ideologia, mais que um alerta contra o impacto do progresso sobre a ecologia, é este o sentido de *A Montanha da Alma*, romance que levou sete anos para ser escrito e foi rejeitado por diversas editoras antes de ser publicado, em 1987. Era um empreendimento ousado e de difícil mercado para um autor desconhecido no Ocidente, embora tivesse escrito peças de sucesso em seu país natal.

Vale observar que Xingjian se formou em Francês pelo Instituto de Línguas Estrangeiras de Pequim e foi tradutor de Beckett, entre outros autores, sendo um dos, embora pequenos, agentes intelectuais no processo de abertura da cultura chinesa para o Ocidente. Chegou a sistematizar suas idéias sobre o tema em *Primeiro Ensaio sobre a Arte do Romance Moderno*, de 1981, que provocou enorme polêmica. Enquanto vivia na China, ele apresentou aos leitores orientais – até os anos 70 virtualmente desligados do resto do mundo – idéias vanguardistas européias; radicado na França desde 1987, inverteu o sentido e passou a oferecer aos ocidentais uma visão chinesa do mundo.

O sentimento de desconforto existencial, a diluição de valores, a dilaceração interior, a perda da identidade – e também a explicitação do caráter fabricado da literatura, por meio do diálogo permanente com o leitor – são temas e recursos tipicamente modernos que Xingjian transpõe com habilidade para um contexto chinês. Em permanente conflito consigo mesmo, o narrador-protagonista poderia ter saído de um romance de Sartre para cair num mundo onde ainda vigora a lógica dos rituais de magia, das assombrações e dos espíritos. O próprio Xingjian fez uma longa viagem – 15 mil quilômetros em cinco meses – pelas províncias do sul e do sudoeste da China em 1982, depois da proibição de suas peças no Teatro de Arte de Pequim, quando quase foi preso. A idéia de escrever o romance nasceu de seu contato com uma China pré-confuciana e com paisagens intocadas, que o levaram a refletir sobre os limites da liberdade na relação entre o indivíduo e o mundo.

A Montanha da Alma é alta literatura, que desafia convenções. Sua leitura serve, no mínimo, para demolir a tese de que o Nobel de Literatura é um prêmio puramente político – que voltou a ser levantada pelo fato de Xingjian ter sido perseguido pelo governo chinês durante a Revolução Cultural, que queimou alguns de seus manuscritos. Vivendo como refugiado na França, o autor não escolheu o caminho fácil do ressentimento: ele usa a ficção não como forma de vingança ou proselitismo, mas como um instrumento de reinvenção de sua pátria, por meio de um mosaico de histórias que se entrelaçam para produzir um grande painel, que retoma raízes folclóricas de uma antiga tradição da narrativa oriental.

Ao receber o Nobel, Xingjian se manifestou contra a transformação da literatura em instrumento de um partido, uma classe ou uma nação. *A Montanha da Alma* não é um romance de propaganda anticomunista ou de acerto de contas contra aqueles que o forçaram primeiro ao silêncio, depois ao exílio, mas sim de contemplação. Que não se procurem, portanto, mensagens veladas. A melhor forma de se ler o romance é deixar-se cativar pelo encantamento de suas imagens, numa visualidade que é uma das características principais da prosa de Xingjian (talvez uma decorrência do fato de o autor ser também artista plástico).

O empreendimento do narrador do romance pode ser entendido também como uma pesquisa de paisagens, acumulando detalhes sobre cenários e pessoas. A pletora de paisagens geográficas e humanas transforma a leitura numa experiência quase sensorial. Perfis de artesãos, camponeses, prostitutas, monges, soldados e pequenos comerciantes se somam às descrições do céu visto por uma janela, do musgo nas margens de um lago, da neve na montanha, que sinalizam a presença de Deus: "...vejo sobre a faixa de sol coberta de neve uma minúscula rã. Ela pisca um olho e arregala o outro. Sem se mexer, ela me observa. Compreendo que se trata de Deus". Sugere-se aqui um papel redentor da literatura. Como o próprio Xingjian afirmou em seu discurso na cerimônia de entrega do Nobel, escrever representa uma libertação, a superação da solidão inerente à condição humana. Mesmo que, no fim do romance, o narrador-protagonista continue ignorando o sentido da vida, tão confuso e perdido como no início de sua jornada. ∎

Na viagem real e simbólica do protagonista do romance, a fuga de um mundo na procura de outro: longe, em todos os sentidos, das ideologias

O Que e Quanto

A Montanha da Alma, de Gao Xingjian. Editora Objetiva, 432 págs., R$ 45,90

Uma maldição imprescindível

Editora Globo inicia a reedição da obra de Hilda Hilst, a autora que fez poesia e prosa em torno do amor, da morte e de Deus. Por Nelson de Oliveira

Ao estrear, em 1950, Hilda Hilst não tardou a chamar sobre si a atenção da crítica especializada. Não só por apresentar poemas de qualidade, isso aos 20 anos, mas por sua beleza física, sua alegria e sedutora jovialidade. O curioso é que tais atributos chocam-se com os livros de Hilda, todos melancólicos e sombrios. Livros que condizem mais com um ser subterrâneo do que com a atraente figura feminina à qual a vida jamais negou conforto, pretendentes ou diversão. Nem isso basta. É sobre o que insistem em discorrer os poemas, os contos, as novelas e as peças teatrais dessa escritora que, em 1997, encerrou ela mesma seu trabalho, em vez de permitir que a morte um dia o faça.

Na reedição de sua obra completa, os dois títulos publicados agora pela Editora Globo apresentam densidades diferentes. *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (144 págs., R$ 21) é uma coletânea de poemas, e *A Obscena Senhora D* (108 págs., R$ 20), uma novela. Mais do que uma disparidade de gêneros ou de épocas (o primeiro é de 1974 e o segundo de 1982), a diferença que ilumina as pequenas aquarelas impressionistas dos poemas e o superdimensionado óleo expressionista da novela é tão-só de tratamento formal.

Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão é o jogo lírico em cujo tabuleiro alternam-se os três elementos do título, que ocorrem sempre em doses desiguais: pouco júbilo, muita memória e paixão permeadas pelo que há de vício em todo noviciado. A maior parte dos poemas privilegia o canto de lamentação pelo amor não correspondido, cabendo ao tema seis das sete seções em que o livro está dividido. Nelas, a poetisa identifica-se como tal — fêmea necessitada do afeto e do corpo daquele a quem endereça seus versos. Apesar de jamais chegar ao desespero, a insistência é tamanha que as variações sobre o mesmo tema tornam-se uma oração repetida *ad nauseam* na direção de um Senhor onipresente, porém silencioso. Até que a última seção do livro apareça para quebrar esse mantra, substituindo o choro pela palavra de ordem. São *Poemas aos Homens do Nosso Tempo*, a Soljenitzyn, a Lorca, a Sakarov, a reis, presidentes e ministros. Ao homem que é o lobo do homem: "Lobos? São muitos./ Mas tu podes ainda/ a palavra na língua/ Aquietá-los".

A Obscena Senhora D segue a linha da prosa fragmentada da autora, iniciada com *Fluxo-Floema* (1970) e cuja expressão máxima está em *Qadós* (1973), em que as quebras abruptas, a liberdade com a pontuação e o largo uso do fluxo de consciência coordenam a narrativa, sempre em torno de Deus, do amor e da morte. Novela feita de respirações, de diálogos cindidos por curtas divagações em voz alta, traz a público as vísceras de Hillé, sexagenária também chamada de senhora D (de "Derrelição", "Desamparo"), que vive no vão de uma escada. Hillé está exausta do mundo, da comunidade dentro da qual até então sufocava: "Um dia me disseram: as suas obsessões metafísicas não nos interessam, senhora D, vamos falar do homem aqui agora. que inteligentes essas pessoas, que modernas, que grande cu aceso diante dos movietones, noticias quentinhas, torpes, dois ou três modernosos controlando o mundo, o ouro saindo pelos desodorizados buracos, logorréia vibrante modernissima, que descontração, um cruzar de pernas tão à vontade diante do vídeo, alma chiii morte chiii, falemos do aqui agora". Por isso vive numa casa fechada, as costas na parede do vão da escada, de onde Ehud, seu único interlocutor, tenta persuadi-la a sair. Mas Ehud, com quem conversa, está morto há muito tempo. E mesmo assim, sentado no degrau da escada, tenta persuadir sua amada Hillé a se abrir para a vida, a voltar a fazer amor com ele.

A mera tentativa de apresentar uma sinopse chega a ser uma afronta à novela de Hilda, prosa inventiva, desbocada, avessa ao discurso lógico e a qualquer redução. Porém, não avessa a traduções para outras linguagens, haja vista as versões musicais de seus poemas e as adaptações teatrais de suas novelas, entre elas *A Obscena Senhora D*. Outras novelas também reformatadas para o palco foram a primeira e a terceira de sua trilogia erótica: *O Caderno Rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d'Escárnio / Textos Grotescos* (1990) e *Cartas de um Sedutor* (1991).

Hilda Hilst é não só uma grande escritora como alguém que soube, ao longo de sua carreira, construir o próprio mito: o de autora maldita. Faz parte desse mito o laço ambivalente lançado pelo pai esquizofrênico, as gravações de vozes d'além-túmulo, as dezenas de cães vadios que hospeda na Casa do Sol, sítio onde mora no Estado de São Paulo, e as lamentações em torno de uma provável rejeição por parte da crítica, dos leitores, do mundo ilustrado. Lamentações aristocráticas, que já se tornaram folclóricas, de alguém que viveu à larga, fez a América, a Europa e as cabeças bem pensantes de nosso país. Afinal, desde sua estréia, Hilda já recebeu os mais diversos atestados de reconhecimento: ganhou, entre outros, o prêmio Jabuti e o Grande Prêmio da Crítica da APCA pelo conjunto de sua obra; os músicos Adoniran Barbosa, Gilberto Mendes e Almeida Prado compuseram peças baseadas em seus poemas; foi tema de um dos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles; *Cacos e Carícias* (Nankin Editorial), que reúne suas crônicas publicadas em jornal, chegou à 22ª edição; foi traduzida para o francês, italiano, espanhol, inglês e alemão e, talvez o principal, teve as portas da universidade abertas para sua escritura delirante, com diversas teses acadêmicas sobre sua obra. Como atesta, em boa hora, o merecido cerco que a Editora Globo armou em torno dessa maldição imprescindível: Hilda Hilst.

FOTO EDUARDO SIMÕES/*CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA*/ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES

À esquerda, a autora no seu sítio, Casa do Sol, em São Paulo; à direita, as capas das duas novas edições: da liberdade de pontuação de *A Obscena Senhora D* **ao jogo lírico de** *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*

Célebres e estranhos

Edição amplia galeria de autores da literatura brasileira do século 20

Por força da necessidade de concisão, os manuais de referência da literatura brasileira comumente elegem, no dever de abarcar vários períodos históricos, os autores considerados mais significativos para cada uma dessas fases, deixando de contemplar outros que não se tornaram clássicos, mas que participaram ativamente da formação das correntes literárias no país. O livro *100 Anos de Poesia – Um Panorama da Poesia Brasileira no Século 20* (O Verso Edições, 2 vol., R$ 65), organizado por Claufe Rodrigues e Alexandre Maia, é justamente o esforço para reunir numa mesma publicação os nomes consagrados e os ausentes da maioria dos estudos.

Ao primeiro exame das páginas do livro, a reação imediata é de surpresa diante da quantidade de poetas desconhecidos do público – vê-los em seqüência ajuda a compreender melhor os movimentos, as tendências e as particularidades de uma literatura considerada periférica. O valor desse conjunto de dois volumes não está apenas na ampliação da galeria de poetas tradicionalmente estudados, mas também no tratamento dado à vida e à obra desses autores. Para tornar a forma mais ajustada a um panorama, a abordagem não é acadêmica e se vale de uma organização que privilegia uma certa ordem cronológica (o primeiro volume é dedicado aos primeiros modernistas; o segundo, aos herdeiros e sucessores daqueles, e cada um deles é entremeado por capítulos sobre momentos específicos da poesia brasileira do século 20). *100 Anos de Poesia* é constituído de perfis dos autores acompanhados de poemas, nota de curiosidade geralmente biográfica, alguns trechos de ensaio, indicação de leitura e uma excelente iconografia.

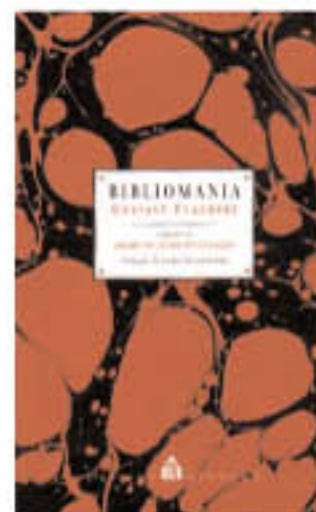
Como toda a seleção enfrenta riscos, a obra – mesmo com o cuidado de seu conselho editorial em escolher "o que de mais relevante aconteceu na poesia brasileira dos últimos cem anos" – termina por omitir alguns nomes que deveriam figurar em sua relação. Se a obra de Arnaldo Antunes é um dos seus temas e a polêmica (não explicada pelo livro) em que este defendeu Augusto de Campos contra Bruno Tolentino e Régis Bonvicino é citada, estes dois deveriam fazer parte também do elenco do livro. São detalhes, mas importantes, que devem ser pensados no caso de uma nova edição. – HELIO PONCIANO

Ao lado, na seqüência, os simbolistas Silveira Neto, Santa Rita, Nestor Vítor e Emiliano Pereira; abaixo, o livro e foto de Waly Salomão em 1971

O fetiche de Flaubert

Sai no Brasil conto escrito pelo autor francês aos 15 anos de idade

Na edição de 23 de outubro de 1836, o *Gazette des Tribunaux*, um jornal francês de processos judiciais, publicou o caso de um livreiro, dom Vicente, que cometera uma série de assassinatos em Barcelona para se apoderar de livros raros – não para lê-los nem para vendê-los, mas apenas pelo amor de possuí-los e tocá-los. Fascinado, o jovem Gustave Flaubert, então com 15 anos de idade, escreveu *Bibliomania*, que seria seu primeiro conto publicado e que agora é lançado no Brasil pela Casa da Palavra (80 págs., R$ 18). Não foi o único: a história de paixão em torno de manuscritos antigos, cujo fascínio leva ao extremo da morte, inspirou muitos outros autores nos anos que se seguiram. Mas nenhum deles, muito menos Flaubert, sabia que a "notícia" do *Gazette*, cujo texto acompanha a edição brasileira, não passava, ela também, de uma peça de ficção, um outro "crime", cometido – não se sabe com certeza – por Prosper Mérimée ou Charles Nodier.

Abaixo, capa da edição brasileira

Nesse labirinto literário em que verdade e falsificação se confundem – na boa tradição seguida por Jorge Luis Borges e Umberto Eco – quem sai ganhando é o leitor. Em seu conto baseado na história do *serial killer* literato, Flaubert acrescenta seu toque de gênio ao criar Giácomo, "um desses homens de semblante pálido, de olhar cavo e embaciado, um desses seres satânicos e bizarros como os que Hoffmann desenterrava em seus sonhos". À diferença de dom Vicente – e aí se revela a imensa superioridade de *Bibliomania* sobre a narrativa original –, as mortes são obra de um misterioso destino em favor de Giácomo, que, no entanto, prefere ser condenado pelos crimes que lhe atribuem do que aceitar que uma de suas raridades não é única em toda a Espanha. Opta pela morte para não abdicar de sua paixão, dando a ela uma dimensão única, na qual o objeto se torna mais vividamente aquilo que o fetiche é: uma idéia que gera tanto o bem quanto o mal no homem. – ALMIR DE FREITAS

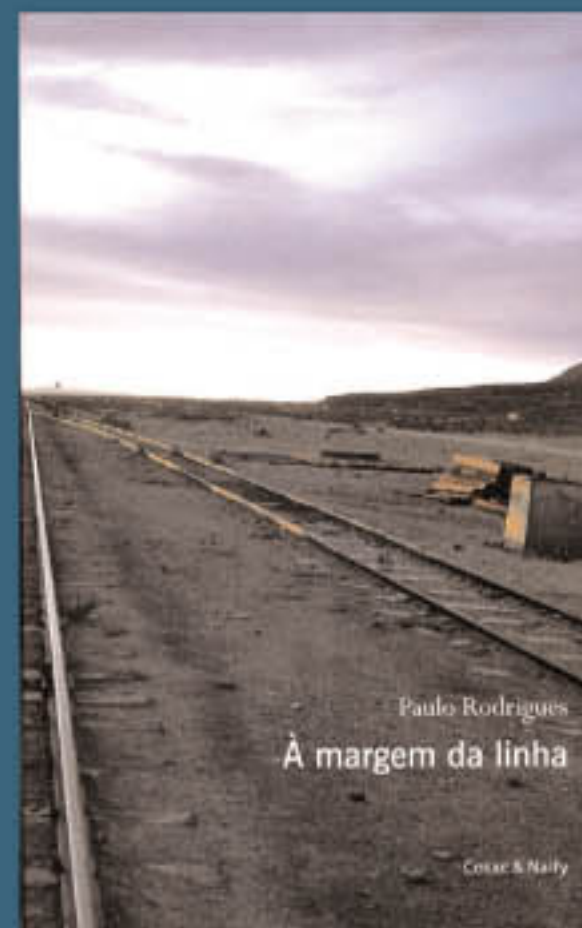
FOTOS MUSEU DE LITERATURA – FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA (EXTRAÍDA DO LIVRO) / IVAN CARDOSO (EXTRAÍDA DO LIVRO)

POR ALMIR DE FREITAS

À Margem da Linha, de Paulo Rodrigues, retoma a temática dos dois irmãos em uma realidade embrutecida pela miséria

Os laços ambíguos que unem os irmãos – tênues entre o amor e o ódio, entre a dependência e a oposição – são recorrentes tanto nas mitologias quanto na literatura, brasileira inclusive: de Machado de Assis, que foi nominalmente a uma das fontes originais (*Esaú e Jacó*), até a releitura de Milton Hatoum em uma cultura e geografia distantes (*Dois Irmãos*). Apesar da origem comum, a temática sempre (ou quase) se mostrou múltipla nas suas possibilidades de expressão, e *À Margem da Linha*, do estreante Paulo Rodrigues, mostra como uma nova narrativa pode se inserir nessa tradição ao mesmo tempo em que explora outros campos – nesse caso, o de se aproximar de uma realidade mais ordinária. O que, como sempre, traz ganhos e implica correr alguns riscos. E por eles há um preço a pagar.

Com um aprumo estilístico menos sofisticado que seus antecessores – diga-se desde já –, o livro vai buscar diferencial numa trama mais simples e despojada, sem maiores complexidades a não ser a que esconde as próprias vidas dos dois irmãos, meninos ainda, que abandonam a casa da mãe e partem, seguindo a via férrea, à procura do pai. A história é contada retrospectivamente de um ponto indefinido no futuro pelo caçula de 10 anos, que segue então, ora margeando a linha na "terra batida", ora "equilibrando-se nos trilhos", ora "saltando os dormentes", os passos do mais velho – líder da empreitada e fonte de todas as certezas e dúvidas do narrador. As metáforas no percurso (literalmente) linear são, como se pode ver, cândidas: os obstáculos do caminho entre as "paradas" 6 e 9, o quintal da casa deixada para trás como segurança da infância, o destino (o pai ou outra coisa) no fim da linha, os desvios dos trilhos como ameaças de cisão.

A seu favor, Paulo Rodrigues explora um universo em que os laços afetivos são postos à prova muito mais pela miséria material que se cola ao mundo circundante e aos personagens. Fica longe, assim, de se ater apenas a releituras arquetípicas, que quase sempre ficam perdidas em narrativas que, pretendendo ser complexas, acabam caindo no vazio. Em *À Margem da Linha*, predomina um mundo em que a dor é decorrência da impotência, a tristeza nasce da estreiteza de possibilidades e a feiúra é o resultado da fome atávica. O narrador e o "Mano", duas figuras franzinas, sujas e pobres, têm pouca coisa de "inteligente" a dizer, mas a sensação que se tem é a de que essa é a razão mesma do romance, carregado dessa linguagem um pouco tosca, adequada em parte a esse universo embrutecido pela pobreza aguda. É uma leitura audaciosa, mas que em muitos momentos – e esse é o custo – provoca constrangimento ao descair para narrativa auto-explicativa, numa espécie de neonaturalismo tanto no seu denuncismo quanto na busca de exatidão sintática: "O garoto informou que morava na Vila Rosa – nome da mãe dele – e o Mano aproveitou para me dar uma lição sobre a especulação imobiliária ao comentar que essas propriedades eram o símbolo da riqueza dos patrões". Há que se reconhecer, no mínimo, coragem do autor. Mas tentar falar pela boca do "povo" é outra história: nada é mais difícil. Nem aquele lirismo a que Rodrigues se permite quando deixa, em pouquíssimas passagens, de seguir tão ferreamente a linha tão planejada e traçada para a novela. É quando o horror do embornal vazio, com sua força inequívoca, convive com uma liberdade que parecia esquecida, que não nega uma transcendência nem mesmo aos mais simples: "Afirmando que a lua nascia ali mesmo na 6, depois do capoeirão, ele me disse que um dia, quando eu fosse maior, a gente poderia caminhar até a beira do grotão e assistir de pertinho àquele espetáculo maravilhoso. Então, passei a querer crescer depressa, e mesmo dali, do alto da sibipiruna, já via nascer a cheia das mãos espalmadas do próprio Deus".

Acima, capa do livro e seu autor: ganhos, riscos e um preço a pagar

À Margem da Linha, de Paulo Rodrigues. Cosac & Naify, 112 págs., R$ 22

FOTO DIVULGAÇÃO

OS LANÇAMENTOS NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE ALMIR DE FREITAS

TÍTULO	**A Artista do Corpo** Companhia das Letras 128 págs., R$ 19,50	**Aqueles Cães Malditos de Arquelau** Editora 34 384 págs., R$ 26	**Um Assassinato, um Mistério e um Casamento** Objetiva 108 págs., R$ 16,90	**Thérèse Raquin** Estação Liberdade 240 págs., R$ 24	**Rua** Nova Fronteira 174 págs., R$ 25
AUTOR	**Don DeLillo** nasceu em 1936 em Nova York, e é um do mais populares e famosos escritores norte-americanos vivos. No Brasil, já tem publicados os romances *Os Nomes* (1982), *Ruído Branco* (1985) e o monumental *Submundo* (1997).	Paulista, nascido em 1933, **Isaias Pessotti** formou-se em Filosofia, lecionou na Itália durante a ditadura militar e é professor de psicologia na USP de Ribeirão Preto. Nessa área, tem publicados livros como *O Século dos Manicômios* e, em ficção, *A Lua da Verdade*.	**Mark Twain** (1835-1910), pseudônimo de Samuel Langhorn Clemens, nasceu no sul escravocrata e agrícola dos EUA. Esse ambiente de cidades interioranas foi retratado em obras como *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876) e *As Aventuras de Huckleberry Finn* (1884).	**Émile Zola** (1840-1902) consagrou-se com romances como *Germinal* (1855). Em 1898, após o artigo *J'Accuse!*, foi processado pelo Ministério da Guerra francês por defender o coronel judeu Dreyfus, que era acusado de traição.	Nascido Adolfo Correia da Rocha em Trás-os-Montes, adotou o pseudônimo **Miguel Torga** (1907-1995) em Coimbra, onde se fixou após morar no Brasil. Escreveu poesia e prosa, em livros como *Bichos* (1940), *Contos da Montanha* (1941) e *Vindima* (1945).
TEMA	Lauren Hartke – uma praticante da *body art* – refugia-se num casarão distante, onde encontra um homem misterioso capaz de imitar seu marido, o cineasta Rey Robles, que havia pouco se suicidara.	Na Itália da década de 60, um grupo de estudantes que têm suas vidas alteradas pela paixão despertada pela descoberta de um manuscrito medieval em que o autor, o misterioso Bispo Vermelho, analisa a obra de Eurípides.	No vilarejo de Deer Lick, as intrigas e uma morte misteriosa decorrentes da história do fazendeiro John Gray, que vê frustrados seus esforços para casar sua filha com um bom partido após a chegada de um forasteiro.	A história passional, turbulenta e fatal entre a personagem-título, uma jovem obrigada durante toda a vida a esconder sua ardência, e Laurent, um homem fraco e de caráter mais que duvidoso.	Antologia de 13 contos organizada pelo próprio autor e publicada pela primeira vez em 1942, nos quais predominam a vida de gente comum de província e os laços sutilmente complexos que os unem.
POR QUE LER	Diferentemente de suas obras anteriores, que se voltam principalmente para temáticas da sociedade norte-americana, DeLillo inova em sua carreira, explorando mais o universo introspectivo.	Publicado pela primeira vez em 1993, na estréia do autor em ficção, o livro, que teve mais de 10 mil leitores em seis edições, já é um clássico da literatura contemporânea brasileira.	O livro, escrito em 1876 a partir de um projeto editorial do próprio autor, ficou inédito por mais de cem anos em decorrência de uma disputa judicial, levado só agora ao público do mundo inteiro.	Embora seja tardio na sua produção, o romance (1867) foi decisivo na evolução das bases da escola Naturalista, detendo-se sobre a vida privada nos meandros da alma humana num meio hipócrita.	Embora um tanto esquecido hoje em meio aos novos escritores portugueses, Torga foi um dos maiores escritores do seu país, tendo seu nome diversas vezes cogitado para o Prêmio Nobel de Literatura.
PRESTE ATENÇÃO	Na maneira como o autor alterna a linguagem do livro, variando da narrativa objetiva a uma lentidão descritiva e subjetiva, mexendo com a própria percepção do tempo e a apreensão do real.	Na forma como a narrativa, à maneira de Umberto Eco, consegue aliar uma profunda erudição (que vai da enologia aos textos da Antiguidade clássica), com uma trama leve e prazerosa.	Na simplicidade da trama e no humor do autor ao descrever os personagens e o mundo da cidadezinha provinciana e atrasada, que remete a sua própria terra natal, Hannibal, no Estado do Missouri.	No, para a época, ousado despojamento de moralismos para abordar temas como o adultério (o que Flaubert já havia feito em *Madame Bovary*), somando-o às mesquinharias do horror da pobreza.	No estilo peculiar da prosa e do universo do autor, que mesda um sentido trágico do indivíduo com questões sociais, lembrando por vezes o neo-realismo típico de seus contemporâneos italianos.
EDIÇÃO	Boa capa de Angelo Venosa, em um volume bem cuidado. Tradução de Paulo Henriques Britto.	A reedição melhorou a diagramação e a capa, com ilustração de Botticelli para a *Divina Comédia*.	Acompanhada de textos analíticos e com reproduções de aquarelas do ilustrador Peter de Sève.	Com o prefácio da 2ª edição, em que Zola se defende dos ataques que recebeu, na época, pelo livro.	Elegante em seu formato compacto, mas falha ao não citar as datas dos contos.
TRECHO	*"À noite ela ia até a porta do quarto dele e ficava vendo-o dormir. Ficava ali uma hora e depois se conectava com a internet para ver os carros começando a surgir na estrada de duas pistas por onde se entrava e saía de Kotka, na Finlândia, ficava olhando até que ela própria conseguisse dormir, finalmente, com o nascer do dia nórdico."* (pág. 70)	*"Além disso, havia Anna. Dependendo do meu latim, torcendo por meu sucesso, obrigada a reconhecer alguma qualidade em mim. O* Commentarium *criava uma gostosa intimidade que me ligava a Eurípides e a ela. Trabalhar na tradução era como contemplar os vitrais de alabastro da biblioteca ao lado dela. O conhecimento deve ter alguma dimensão erótica."* (pág. 157)	*"Essas pessoas sabiam, de um modo vago, que lá fora, no vasto mundo, havia coisas chamadas ferrovias, barcos a vapor, telégrafos e jornais, mas não tinham travado nenhum conhecimento direto com elas, nem mostravam por esses itens maior interesse do que o que tinham pelos problemas da lua. Seus corações estavam totalmente voltados para porcos e milho."* (pág. 19)	*"Ele aceitava as noites de terror e permanecia no meio das angústias que o sufocavam para não perder os rendimentos do seu crime. Abandonando Thérèse, ele voltava à miséria; era obrigado a conservar o emprego; ficando com ela, ao contrário, podia contentar seus apetites de preguiça, viver largamente, sem fazer nada (...)."* (pág. 168)	*"(...) antes da tragédia, só via a loja, com preços, hábitos e hierarquias. Para lá do balcão, a realidade tinha sempre um véu. Um manto fino, imperceptível, que o impedia de a tocar. Nunca conseguira objectivar as agruras da infância, as inquietações da juventude, as abdicações da mocidade e, menos ainda, o remoinho dos últimos dias. Fora do serviço, tudo era baço no seu espírito."* (pág. 129)

TÍTULO	**Terceira Sede** Escrituras 80 págs., R$ 15	**Estas Estórias** Nova Fronteira 336 págs., R$ 26	**Moscow** Boitempo Editorial 68 págs., R$ 13	**Sade contra o Ser Supremo** Estação Liberdade 104 págs., R$ 16	**A Onda Que Se Ergueu no Mar** Companhia das Letras 304 págs., R$ 31,50
AUTOR	Nascido em 1972 em Caxias do Sul, o jornalista e escritor **Carpinejar** estreou na literatura em 1998 com o livro *As Solas do Sol*. Em 2001, obteve o terceiro lugar no Prêmio Literário Marengo D'Oro, em Gênova, na Itália, com *Um Terno de Pássaros ao Sul*.	Escritor, diplomata e médico, o mineiro **João Guimarães Rosa** (1908-1967) é um dos mais controvertidos autores brasileiros. Sua maior obra é o romance *Grande Sertão: Veredas* (1956). Entre seus livros de contos estão *Sagarana* (1946) e *Corpo de Baile* (1956).	**Edyr Augusto** nasceu em 1954 em Belém do Pará. Publicou os livros de poesia *Navio dos Cabeludos*, *O Rei do Congo*, *Surfando na Multidão* e *Incêndio nos Cabelos*. Em prosa, estreou em 1998 com o romance *Os Éguas*, que está sendo adaptado para o cinema.	**Philippe Sollers** nasceu em 1936 na França e foi um dos expoentes do estruturalismo na análise literária, com uma base teórica que se vale da psicanálise à semiótica. Entre suas obras estão *O Parque* (1961), *Mulheres* (1983) e *Passion Fixe* (1999).	Nascido em 1948 em Minas Gerais, o jornalista e escritor **Ruy Castro** mudou-se ainda criança para o Rio de Janeiro. É autor, entre outros, de *O Anjo Pornográfico – A Vida de Nelson Rodrigues* e *Estrela Solitária – Um Brasileiro Chamado Garrincha*.
TEMA	Dez elegias sobre a velhice e, conseqüentemente, à memória de uma vida, escritas por um protagonista imaginário – o próprio autor, que se imagina em "2045", aos 72 anos de idade.	Oito novelas e uma "entrevista-retrato" do vaqueiro Mariano, cuja reunião final em livro só saiu postumamente, em 1969, incluindo quatro histórias inéditas, as quais não passaram por uma revisão final.	A história, narrada em primeira pessoa, de um jovem marginal em meio ao submundo das gangues, da violência e das drogas, ambientado na praia do Mosqueiro (chamada "Moscou"), numa ilha próxima a Belém.	Análise do documento em que o **marquês de Sade** (1740-1814) ataca O Ser Supremo, entidade deifica de um culto e de uma ética que se gestava durante o período do Terror na Revolução Francesa.	Histórias, algumas presenciadas pelo autor, envolvendo os personagens da bossa nova, que não se limitam a Tom Jobim e João Gilberto, mas incluem também, entre outros, Dick Farney, Johnny Alf e João Donato.
POR QUE LER	Na forma do livro, que representa uma novidade nos (eternos) modismos poéticos do Brasil, mantendo distância tanto das fórmulas concretistas quanto do prosaísmo dos epigramas engraçadinhos.	Tirando o perfil de Mariano, as novelas, escritas na década de 60, são parte dos últimos escritos do autor, revelando as transformações e o essencial e duradouro de sua prosa regionalista.	O livro é boa oportunidade, ainda rara no mercado editorial, para conferir o que está sendo produzido no Pará e as suas diferenças em relação aos centros tradicionais, na região Sul-Sudeste.	A leitura de e sobre Sade, em especial um texto de não-ficção como esse, serve para desfazer mitologias que se criaram em torno do autor, ajudando a revelar sua real dimensão literária e filosófica.	O livro dá continuidade a um de seus maiores sucessos, *Chega de Saudade*, de 1990 (livro que já foi lançado nos EUA e Japão), que relata as origens e as histórias da bossa nova.
PRESTE ATENÇÃO	No formato da própria elegia, que, clássico e raro nos dias que correm, é capaz de construir uma unidade temática como a proposta, explorando com mais riqueza as possibilidades do verso.	Em como as histórias transitam do experimentalismo lingüístico para uma narrativa mais tradicional, às vezes de maior acento lírico, mais presente, curiosamente, nos textos não-revisados.	Na rapidez da linguagem, que usa períodos curtos para promover uma sucessão ágil de eventos e reproduzir uma oralidade entrecortada e cheia de lacunas, adequada aos personagens.	No discurso de Sade – um misto de conservadorismo e independência –, o que explica ter sido perseguido tanto pelos revolucionários quanto pelo Antigo Regime.	Embora feito de maneira não sistemática, no mapeamento das influências do movimento no mundo e na música brasileira posterior e na tese de que as canções clássicas estão chegando aos jovens.
EDIÇÃO	A paginação causa estranheza, na diagramação apertada e no verde da impressão do texto.	Reedição com ilustrações de Poty, fac-símiles das anotações do autor e introdução de Paulo Rónai.	Capa agressiva, sobre foto feita pelo autor. Acabamento interno bom, no padrão da editora.	Dividida entre a longa análise do autor, *Sade no Tempo*, e o documento do marquês.	Belíssima na seleção e impressão de fotos da época, além de bibliografia e índice remissivo.
TRECHO	*"Imaginava a morte lírica, a córnea forrada/ de ervas, a lua laminando a barba de abelhas./ Quando é física, nenhum vocábulo ou pensamento é novo./ Empenhamos a mesma prece desde os imigrantes,/ o mesmo grito afoito, o mesmo rito das gaivotas./ A morte nos conserva."* (trecho da nona elegia, pág. 68)	*"Tenho o temor de ver montanhas, o dever de escalá-las me atormenta. Alguma coisa estará por lá, a além de. Aqui, uma saudade sem memória, o carácter-mor de meus sonhos. A saudade que a gente nem sabe que tem. Sei, mesmo em mim, que houve uma anterioridade, e que a há, porvindoura."* (do conto *Páramo*, pág. 279)	*"Dinho me espera na esquina. Querem repetir o ganho. Nem estava a fim, mas sou do grupo. Na distribuidora de gás. O Quico se informou. É questão de peito pra pegar o ganho. Passo em casa e desentoco o berro. A respiração pesada de Dondinha. Olhamos de longe. Tem vigia e alarme. Eu vou apagar o velho."* (pág. 38)	*"Liberdade? Ninguém nunca foi menos livre, dir-se-ia um rio de sonâmbulos. Igualdade? Não há nenhuma igualdade, a não ser a das cabeças decepadas. Fraternidade? A delação nunca foi tão ativa. (...) Sim, todos querem a morte de todos, isto é verdade. Mas que se coloque aí um pouco de invenção (...). A pena de morte me é revulsiva, a morte deveria sempre estar ligada ao prazer."* (pág. 73)	*"Tom Jobim dizia que o veículo ideal para se passear por Nova York era a maca. Mas, naquele ano de 1963, ele estava a bordo de um táxi, tentando convencer o letrista americano Norman Gimbel a conservar a palavra 'Ipanema' na versão em inglês de 'Garota de Ipanema'. (...) Para ele [Gimbel], 'Ipanima' soava como Ipana, que era uma popular marca de dentifrício americano."* (pág. 120-121)

Na pág. oposta, o dramaturgo em foto de 1971; abaixo, Murilo Rosa e Leandra Leal no ensaio da peça, na encenação de Antonio Pedro

VIANINHA, BRASIL

Trinta e seis anos depois de escrita, estréia no Rio nova montagem da atualíssima *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come.* **Por Mauro Trindade**

Nunca na história do Brasil teatro e política estiveram tão próximos quanto no tempo que vai dos anos conturbados que antecederam o golpe militar de 1964 até o recrudescimento da ditadura, em 1968, com o AI-5. Foi um período de destaque na produção de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha (1936-1974), um dos maiores nomes do Teatro de Arena, com peças como *Chapetuba Futebol Clube* (1958), *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960) e *Auto dos 99%* (1962). Neste mês, 36 anos depois de sua estréia, volta a ser apresentada no Rio de Janeiro outra de suas obras mais importantes, cuja versão final foi escrita em parceria com Ferreira Gullar, *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966). Antonio Pedro, que dirige a nova montagem, assinala a atualidade estética e ideológica da obra, que considera um clássico da dramaturgia brasileira. "Quem for ver, vai assistir e entender. Então não me venham dizer que ela é datada. Ela é atualíssima, porque o Brasil não mudou. E, além disso, ela trabalha com personagens arquetípicos do comportamento humano, que já estavam presentes na comédia grega. O coronel é um pantaleão, enquanto o Roque é um *clown*. São máscaras sociais da humanidade", diz.

Criado "coletivamente" pelos integrantes do Teatro Opinião do Rio de Janeiro — numa forma de produção que o dramaturgo Nelson Rodrigues ironicamente dizia ser "mais numerosa que uma audiência de Fla-Flu" —, o argumento só chegou ao papel e ao palco mesmo graças a Vianinha e Ferreira Gullar. "A peça denuncia suas influências", comenta o diretor, referindo-se à sua estrutura. Inspirada na literatura de cordel, *Se Correr...* é praticamente toda escrita em redondilha maior, com personagens muito próximos aos de Ariano Suassuna. Antonio Pedro compara os personagens de Vianinha com os de *O Auto da Compadecida*: "O Roque é o João Grilo e a Rosinha, filha do coronel, pode muito bem ser a mulher do padeiro".

A peça conta o romance entre o malandro Roque e Rosinha, filha do coronel, em meio a uma eleição de cabresto no interior do país. Concebida como uma comédia musical, busca conjugar diversão e conscientização política, numa tentativa de estabelecer um teatro popular brasileiro. Na estréia em 1966, com direção de Giani Ratto e com o próprio Vianinha no papel de Roque, essa busca tornava-se mais evidente com a utilização de música nordestina e de mamulengos no palco. Ferreira Gullar conta que ela foi criada como um subterfúgio à censura. "É preciso lembrar que o show *Opinião* foi, na verdade, o primeiro comício contra o governo. O governo não pôde proibir, porque quando entendeu o que era aquilo, já estávamos fazendo sucesso há mais de um mês. Também não conseguiram censurar *Liberdade Liberdade*, do Millôr Fernandes, porque era uma colagem com frases de figuras consagradas de toda a humanidade. Mas proibiram *O Berço do Herói*, de Dias Gomes. Então Vianinha, eu, Paulo Pontes, Thereza Aragão, Armando Costa, João das Neves, Pichin Plá e Denoy de Oliveira nos reunimos para encontrar uma fórmula que escapasse da censura. Vianinha sugeriu que fosse um musical bem engraçado, para o censor não poder reclamar. Depois de várias reuniões, ele montou o esqueleto

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO

que, mais tarde, eu versifiquei." Gullar não esconde a surpresa com a sobrevida da peça. "No ano passado, o Antonio Pedro realizou uma leitura para um grupo de amigos e artistas e realmente me surpreendi com o frescor da peça. Ela está viva e engraçada. E, graças ao Vianinha, não tem sectarismo algum. Acredito que a nova música vai dar um novo alento à peça", diz Gullar, referindo-se à trilha sonora composta por Gabriel Moura, do grupo Farofa Carioca.

Outro trunfo do diretor é seu grupo Centro Experimental Teatro Escola (CETE), com quem trabalha desde 1991. Há dez anos, eles fazem o *Terror na Praia*, uma escrachada paródia dos filmes de terror, na qual não faltam improvisações, muita gritaria da platéia e um tremendo jogo de cintura do elenco, que tem de aturar as piadas do público e se esquivar das laranjas de espuma, distribuídas na entrada do teatro. "Não acredito em teatro santificado, que as pessoas não possam falar na platéia ou que um celular não possa tocar. O ator tem de estar pronto para lidar com tudo isso. O Globe, de Londres, onde Shakespeare apresentava suas peças, era algo entre a rodoviária e o baixo meretrício do Rio de hoje", afirma o diretor, que convidou os atores Murilo Rosa e Leandra Leal para participar do elenco.

Quase trinta anos depois da morte de Vianinha, Gullar lembra com carinho do amigo que criou o *Opinião*. "Há dois anos, houve uma série de shows lembrando da Nara Leão e inevitavelmente chegou-se ao show *Opinião*. Me comovi ao ver que sou o único ainda vivo daquele grupo. E eram pessoas generosas, pensando o Brasil e querendo mudar o Brasil, e Vianinha era a cabeça principal daquela aventura, uma pessoa de grande talento e grande capacidade de aglutinar e motivar as pessoas. Não é à toa que ele foi o criador do CPC (Centro Popular de Cultura). Ele tinha uma visão brasileira que nunca se tornou sectária. Ele já tinha aprendido isso antes."

Ao lado, da esq. para a dir., Raul Cortez e Sônia Guedes em *Rasga Coração*, e cena de *Liberdade Liberdade*, com Nara Leão e Vianinha; abaixo, Flávio Migliaccio e Chico de Assis em *Chapetuba Futebol Clube*

O OPERÁRIO DA VERDADE

Obstinado sem ser ingênuo, Vianinha conservava sua fé na dramaturgia mesmo sabendo dos limites políticos do teatro. Por Chico de Assis

Vianinha era um autor como poucos. Trabalhava horas e horas seguidas quando estava preparando uma peça. Sua obsessão pelo trabalho ficou bem clara quando passou seus últimos dias de vida, já bastante doente, terminando (ditando) *Rasga Coração* (1974). Foi essa a marca mais forte de uma vida voltada para a dramaturgia e para a busca da verdade, uma vida iniciada quando o TPE (Teatro Paulista dos Estudantes), fundado oficialmente em 1955, se aproximou de José Roberto Pécora, dono do Teatro de Arena. A partir daí, uma porção de coisas boas foram plantadas, com gente como Gianfrancesco Guarnieri, Sérgio Rosa, Geraldo Ferraz, além do próprio Vianinha e sua mulher na época, Vera Gertel. Atores que levaram para o Arena muito mais do que interpretações, mas sobretudo as sementes de uma nova era do teatro brasileiro. Esse sangue novo ressuscitou as forças de uma dramaturgia submetida a peças internacionais, por meio do trabalho sobre o texto. Alguém disse uma vez que o Oficina era um teatro de diretores, enquanto o Arena, de autores. Seguindo essa tradição, uma das obrigações dos atores do Arena era a de escrever pelo menos uma peça.

A caminhada dramatúrgica de Vianinha começou tímida, em 1958, com uma pequena peça, *Bilbao Via Copacabana*. Mas, no mesmo ano, ele apareceu no seminário de dramaturgia do Arena, que era dirigido por Augusto Boal, com uma peça sobre futebol, *Chapetuba Futebol Clube*. Nesse seminário, Boal passou todas as formas mais precisas da nova dramaturgia norte-americana, e Vianinha aprendeu bem sua parte. Diziam sempre que ninguém conseguiria escrever uma peça sobre futebol, pois o povo sabia tudo do assunto e se tornaria exigente com qualquer coisa que fosse escrita a respeito. Mas Vianinha se apresentou para a missão. Humanizou as relações de todos os envolvidos num pequeno clube do interior, o Chapetuba, e a peça acabou sendo um sucesso em todo o país nos meses seguintes. Quando estreou em São Paulo, atraiu a atenção da imprensa esportiva, e um jovem repórter do *Última Hora* se impressionou tanto que resolveu entrar para o seminário de dramaturgia do Teatro de Arena. Seu nome: Benedito Rui Barbosa. No Rio de Janeiro, a peça levou para o Teatro de Arena os nomes mais importantes da imprensa esportiva local. João Saldanha foi um entusiasta da peça do jovem autor que ousava abrir a caixa de Pandora dos segredos da corrupção do esporte mais popular do Brasil.

O passo seguinte seria Bertolt Brecht, que Vianinha andava namorando em busca de uma forma diferente para seu teatro. Ele, o jornalista Miguel Borges e eu resolvemos então escrever uma peça a seis mãos. Mas, na primeira reunião que fizemos, Vianinha apareceu já com a peça pronta, *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* (1960). O que me restou foi estrear na direção teatral. O sucesso e a polêmica que ela causou fizeram com que um grupo de jovens até então desconhecidos ficassem em cartaz por dois anos num teatro da faculdade de arquitetura do Rio de Janeiro. A partir daquele ponto da história veio o CPC (Centro Popular de Cultura),

FOTOS CEDOC/FUNARTE / REPRODUÇÃO/AE / ICONOGRAFIA

Na pág. oposta, Vianinha e, à dir., na seqüência, cenas de *A Mais-Valia Vai Acabar, Seu Edgar* **e** *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come,* **na montagem de 1966, com o próprio dramaturgo, Maria Lúcia Dahl e Jaime Costa**

iniciado com a reação que a montagem de *A Mais-Valia...* provocou entre artistas e intelectuais no Rio.

No CPC, Vianinha se ocupou de textos como o *Auto dos 99%* (1962), que tentava explicar por que a universidade não recebia os jovens das camadas mais pobres da população. Ele também produziu muitos textos para teatro de rua. Antes, em São Paulo, já havia escrito *Pátria o Muerte*, sobre a Revolução Cubana, em 1959. Após o golpe militar de 1964, formou o grupo Opinião, no qual fez parceria com muitos outros autores. Essa fusão produziu peças como *Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come* (1966), escrita em colaboração com Ferreira Gullar. Estes eram textos que poderíamos chamar de "peças da hora", uma das faces de sua obra, de uma dramaturgia para o momento, da qual o Brasil precisava com urgência para reagir à ditadura militar, dentro das possibilidades que a censura oficial permitia. À margem dessas peças de luta, escreveu outras tantas, buscando retratar a realidade da vida brasileira, como *Papa Highirte* (1968) e *Em Família* (1970). Ali se enxergava a outra face de sua produção, que chamaríamos, em contraposição, de "peças para sempre", como é o caso de *Rasga Coração* que, censurada, só foi encenada em 1979.

A morte de Vianinha deixou uma lacuna no teatro brasileiro. Com sua obstinação e fé na verdade teatral, ele acreditava que o teatro, realmente, era capaz de ajudar a mudar a realidade política de um povo. Nunca foi ingênuo pensando que o teatro podia dar palavras de ordem na política revolucionária, mas pensava que ele era o laboratório mais eficiente das atitudes diante da história. Existe um capítulo da obra do Vianinha que foi feito para a tevê, *A Grande Família*, que em sua época, na década de 70, nos fazia pensar na vida em um momento em que nossa liberdade estava sob o signo do medo. Aquela família nos ajudava a viver melhor. Hoje, o programa está de volta, porém sem Vianinha, Armando Costa e Paulo Pontes.

A história do teatro político no Brasil ainda não foi escrita. Existe uma meia dúzia de teses, mas é preciso mais. Uma parte dos fatos já virou história moderna do Brasil e, com o passar do tempo e acúmulo das teses acadêmicas, Vianinha terá seu papel objetivamente posto nessa história. Digo objetivamente porque é preciso separar a realidade do mito. Eu, como índio da tribo do teatro, sei que na nossa profissão ninguém morre, e o passado nunca passa. Vez por outra vejo uma notícia da estréia de uma peça de Vianinha. E na minha visão do teatro eterno eu o vejo alto e magro como um quixote vigiando a montagem para verificar se suas idéias estão íntegras. Porque tais idéias estão ligadas a um mundo novo e diferente onde o homem não é o lobo do homem. Todos os que sonham o mesmo sonho do Vianinha sabem bem que nunca chegaremos à verdade, pois, quanto mais chegamos perto dela, mais ela se multiplica em outras mil. O que sabemos é que a verdade é o caminho da verdade, e este foi justamente o caminho que o Vianinha percorreu, com muito trabalho, como homem e como artista. ∎

Onde e Quando

Se Correr o Bicho Pega, Se Ficar o Bicho Come, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar. Direção de Antonio Pedro. Com Anselmo Vasconcelos, Andréa Dantas, Ricardo Petraglia, Luca de Castro, entre outros. Teatro Casa Grande (rua Afrânio de Melo Franco, 290, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2239-4046). Estréia dia 10 e segue em temporada até o dia 3 de março. Quinta a sábado, às 21h, e domingo, às 20h. R$ 15 a R$ 25

Cena da coreografia *Small Hands*, uma das mais recentes do repertório da companhia e integrante da festa que se estende por todo o ano

As comemorações de Rosas

Companhia belga que é uma referência da dança mundial celebra 20 anos de sucesso com lançamento de livro, exposição e uma série de apresentações na Europa. Por Adriana Pavlova

FOTOS DIVULGAÇÃO

A partir deste mês, e até o fim da temporada oficial de 2002, acontece na Europa uma das maiores festas de dança do ano, celebrando os 20 anos da Rosas, companhia belga fundada pela coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker, hoje uma referência de criação em todo o mundo. A comemoração inclui um novo espetáculo, um programa reunindo parte do repertório mais aplaudido dessas duas décadas, um livro, uma exposição e um filme registrando os quatro movimentos de *Fase*, a primeira coreografia da história da companhia. Nada mal para a coreógrafa que ao longo dos anos 80 e 90 conseguiu, ao lado de Jan Fabre, Wim Vandekeybus e Alain Platel, fazer da Bélgica um dos principais centros da dança contemporânea mundial.

Enquanto a companhia roda a Europa mostrando as peças mais recentes — *Rain* e *Small Hands* — no estúdio de Bruxelas, onde funciona também a Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S), escola inaugurada em 1992, Anne Teresa cria a coreografia que juntará a música de *Les Noces*, de Stravinsky, e uma peça de Thierry De Mey, antigo companheiro de outras coreografias. A obra do compositor russo, que há quase um século serviu de inspiração para a coreografia-cerimônia-de-casamento de mesmo nome assinada por Bronislava Nijinska, a irmã de Vaslav Nijinsky, é a primeira pista de que o que virá será, literalmente, uma festa.

"É a primeira vez que estou trabalhando com a música de Stravinsky, que é bela e complexa e dá muitas pistas teatrais", disse Anne Teresa a **BRAVO!**, por telefone, da Bélgica. "A partir dela, quero buscar novas formas de desvendar o espaço. Cheguei a pensar em fazer *A Sagração da Primavera*, mas *Les Noces* me pareceu mais interessante, porque é menos conhecida e também tem todo esse lado do casamento, da união, que cerca a peça. Trata-se da obra-prima de Nijinska e, ao mesmo tempo, de uma celebração. Apesar de ainda ser cedo para falar da peça, gostaria de seguir seu clima festivo."

A estréia da nova coreografia acontecerá em 3 de abril no La Monnaie, teatro oficial da companhia, em Bruxelas, seguida, poucos dias depois, de um programa com peças do repertório dos 20 anos do grupo. Mas a comemoração se estende para palcos distantes da capital belga. Colhendo os frutos de sua fama e ainda dividindo os louros (e lucros), a companhia comandada por Anne Teresa festeja ao lado de parceiros destes e de outros tempos: o Théâtre de la Ville, em Paris, que se tornou o mais assíduo co-produtor do grupo ao longo dos anos, ganha seu quinhão, com três semanas de espetáculos, em maio e junho, num total de 15 récitas, incluindo apresentações de *Les Noces* e o programa com as peças do repertório, além de *Rain*. O amigo Hugo de Greef, ex-diretor do Kaaitheater, onde a companhia se apresentou muitas vezes no passado, também se junta à festa, levando a Rosas para o centro do evento Brugges 2002, durante o qual os bailarinos vão dançar a coreografia de 2002, além de *Rain Live* (versão com música ao vivo) e *Drumming Live*, aproveitando a ocasião para a première do filme *Fase*.

Onde e Quando

Rain Live, no Het Muziektheater de Amsterdã, Holanda (3 Amstel). Dias 3 e 5, às 20h15. Mais informações podem ser obtidas no site www.muziektheater.nl. *Small Hands*, na Arena Van Vietingen, em Gent, na Bélgica, nos dias 29, 30, 31. A programação completa da Rosas pode ser vista no site www.rosas.be

À esquerda e na página oposta, duas cenas de *Rain*, coreografia de 2001, em que Anne Teresa se inspira nas forças contrárias e complementares do ying e do yang do taoísmo

Na mesma época da estréia, o comando da Rosas ainda lançará um livro contando sua história. A crítica brasileira de dança Helena Katz assina o texto, que será ilustrado com fotos, anotações e esquemas coreográficos. Já a exposição de aniversário sobre os 20 anos da companhia, com abertura em maio, no Artesia Center of the Arts, ganhou curadoria de Michel Uyttherhoeven, com supervisão da própria Anne Teresa. Em ambos, uma história que remonta a *Asch*, uma criação para uma solista e um ator, que foi a porta de entrada da coreógrafa em Bruxelas, ainda em 1980, depois de dois anos nas salas de aula do Mudra, a histórica escola belga de Maurice Béjart. Aos 20 anos, Anne Teresa mostrou uma bailarina batendo com os braços na barriga, virando os pulsos, torcendo os pés, atirando-se no chão e voltando à posição inicial, para repetir tudo de novo, em novas seqüências. Essa movimentação viria a se tornar evidente nas coreografias posteriores, transformando-se em marca de Anne Teresa. "A pesquisa é sobre o movimento e o movimento está sempre mudando. Tenho a necessidade de mudar sempre, de não ficar parada, por isso acredito que a pesquisa nunca vai ter fim. Ainda tenho a impressão de que estou no começo."

Depois da experiência inicial, a coreógrafa seguiu para uma temporada de estudos na Nova York School of Arts, onde começou a maturar, com base em composições de Steve Reich, aquela que seria justamente a coreografia-emblema de seu estilo, o dueto *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich*, dançado por ela e por Michèle Anne Mey, que é marcado por gestos minimalistas e tem uma boa dose de influência da dança contemporânea americana. A apresentação em Bruxelas, em 1982, foi um sucesso, abrindo caminho rapidamente para o futuro da companhia. Pouco tempo depois, Anne Teresa liderava um quarteto de mulheres para dançar *Rosas Danst Rosas*, com música de Thierry De Mey e Peter Vermeersch, que, anos depois, em 1996, seria transformada em filme. A partir daí, uma criação atrás da outra, misturando música com silêncio, texto com filmes e vídeos. A paixão da coreógrafa pela multimídia se intensificou, enquanto seu nome foi ganhando o mundo. O respeito na Bélgica foi crescendo a ponto de ser convidada, em 1992, para estabelecer o grupo no La Monnaie, teatro oficial de Bruxelas. No mesmo ano, tal como uma confirmação da fama, Peter Greenaway filma *Rosa*, com coreografia de Anne Teresa e música de Bartók.

Anne Teresa busca as conexões possíveis, mas menos evidentes, entre texto e música e, sobretudo, entre música e dança. Em *Drumming*, por exemplo, que tem trilha de Steve Reich, o mesmo de *Fase*, a percussão tem lugar privilegiado. Não por acaso, em muitas das obras, as composições são interpretadas ao vivo. "Minha vontade primeira, a inicial mesmo, é de dançar. Essa é a melhor forma de me expressar. Acredito que, com o passar dos anos, a estrutura e o vocabulário das minhas peças ficaram mais leves, mais soltos." Prova dessa versatilidade e da negação de fórmulas é o retorno recente de Anne Teresa à dança pura em *Rain*, de 2001. Baseada na música de Reich, a peça de uma hora, para dez bailarinos, retoma uma frase coreográfica de *In Real Time* (2000), explorando, como nunca, oposições inspiradas nas forças contrárias e complementares do ying e do yang da filosofia taoísta chinesa, no ativo e no passivo, no masculino e no feminino, trabalhando um único movimento multiplicado muitas vezes pelos bailarinos. "Queria explorar a infinidade de diferenças que existe dentro do mesmo movimento, o máximo dentro do mínimo", diz Anne Teresa.

Small Hands, a outra criação de 2001, tem sua origem num poema de e.e.cummings. Duas bailarinas, Anne Teresa e Cynthia Loemij, surgem numa área oval, cercadas pelo público. Com música de Henry Purcell, a coreógrafa retorna à produção mais íntima, em busca, mais uma vez, de um novo vocabulário. É a procura da essência. A idéia, desta vez, é explorar uma escala menor e, ao mesmo tempo, tentar descansar e renovar os pensamentos coreográficos. "Em *Small Hands*, a prioridade foi minha volta à cena", diz Anne Teresa.

Casa de bonecos

Grupo de marionetes Sobrevento completa dez anos de apresentações ininterruptas de um único espetáculo e participa de Festival no Chile

O Grupo Sobrevento de marionetes, sediado no Teatro Carlos Werneck, no Rio de Janeiro, conseguiu três feitos raros. Primeiro, fazer sucesso com crianças com um espetáculo inteiramente baseado na música e na vida de Mozart. Segundo, apresentar o espetáculo 500 vezes em 66 cidades de cinco países. E, finalmente, manter em cartaz por dez anos ininterruptos seu *Mozart Moments*. De 19 a 27 deste mês, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho estarão no Festival Internacional a Mil de Santiago do Chile, com *Beckett* e *O Anjo e a Princesa*, outros dois títulos do repertório do grupo, que pesquisa constantemente novas formas de linguagem. *Mozart Moments*, por exemplo, utiliza a técnica de manipulação direta, derivada do *bunraku* japonês, bastante próxima do teatro *kabuki*. Hoje o Sobrevento manipula desde os pequenos e raros fantoches chineses, até marionetes gigantes de dois metros de altura, que apresentam no espetáculo *Ubu*, sempre em grandes espaços e ao lado de um grupo de *heavy metal*. Mamulengos, fantoches tradicionais e maquetes de papel também são usados pelo grupo. Vindos do teatro convencional, os três artistas encantaram-se com o teatro de marionetes e decidiram, há 13 anos, se dedicar inteiramente ao gênero. Hoje são uma das 30 companhias de teatro de bonecos em atividade permanente no Brasil. Como a técnica de cada grupo é bastante particular, não existem grupos arregimentados por encomenda e as companhias terminam adquirindo maior longevidade que a grande maioria dos grupos de atores. "Antigamente, quando nos apresentávamos, tínhamos de explicar que teatro de bonecos não era bem o que as pessoas estavam pensando. Hoje todo mundo entende e conhece, especialmente em São Paulo", diz Luiz Cherubini. O Sobrevento ainda se apresenta dia 12 de janeiro no Sesc Araraquara (rua Castro Alves, 1.315, tel. 0++/16/3301-7500) – MAURO TRINDADE

Ao lado, cena da peça infantil *Mozart Moments*

O avesso da teoria

Livro comemora os 50 anos do Tablado, escola que, fundada por Maria Clara Machado, privilegia a improvisação sobre a técnica

Há 50 anos, depois de uma tentativa frustrada de fazer teatro com as crianças das comunidades próximas à sede do Patronato da Gávea, no Rio de Janeiro, Maria Clara Machado fundava, com a ajuda do pai, o escritor Aníbal Machado, uma escola de teatro amador que logo se consagraria por abrir as portas para diversas gerações de atores. Passaram pelo Tablado, que funciona até hoje em uma casa no Jardim Botânico, Kalma Murtinho, Sérgio Viotti, Louise Cardoso, Drica Moraes, Enrique Diaz, Hamilton Vaz Pereira, Marieta Severo, entre outros. O livro *Os Melhores Anos de Muitas Vidas – 50 Anos de Tablado* (160 págs., R$ 20, Editora Agir) traz o depoimento de mais de 300 deles. A autora, Martha Rosman, levou seis anos para concluir a obra, que inclui ainda uma entrevista com Maria Clara feita por Cico Caseira e muitas fotos, cartazes e programas de peças, reunidos pela pesquisadora Lúcia Carvalho. Maria Clara Machado, que morreu em abril de 2001, aos 80 anos, está entre as principais dramaturgas do teatro infantil brasileiro. Das mais de 30 peças escritas por ela, destacam-se *O Boi e o Burro no Caminho de Belém*, de 1953, encenada todos os anos pelo grupo, *A Bruxinha Que Era Boa*, de 1954, *Pluft, o Fantasminha*, de 1955, traduzida para vários idiomas, e *O Cavalinho Azul*, de 1959. Deve-se ainda à fundadora da escola a edição de uma série de livros de referência para a formação de profissionais do teatro, como *100 Jogos Dramáticos*, feito em parceria com a própria Martha Rosman, em 1994. A publicação resume o princípio transmitido por Maria Clara a seus alunos, o de valorização do improviso na preparação de atores. Ela acreditava que "o ator já nasce feito" e as aulas seriam necessárias apenas para ele descobrir seus limites e responsabilidades. – GISELE KATO

À esquerda, a escritora Maria Clara Machado e figurino desenhado por Kalma Murtinho para o Tablado; acima, livro de Martha Rosman

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MÁRCIO MARCIANO

O INDIVÍDUO E A MERCADORIA

A encenação de *A Luta Secreta de Maria da Encarnação* reveste a dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri com clichês modernosos e kitsch

A montagem de *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*, peça mais recente do dramaturgo e ator Gianfrancesco Guarnieri, confere ao velho ditado popular "quando o defunto é maior que a mortalha" uma ironia sombria e detestável. É certo que a vítima continua fiel a suas convicções políticas e crenças estéticas, mas o vigor de sua dramaturgia não se conforma à fatiota modernosa e kitsch do diretor Marcus Faustini. O que poderia ser uma revitalização do gênero musical com temática brasileira e conteúdo social manifesto, inventado pelo próprio Guarnieri no Teatro Arena, mais de trinta anos atrás, ao lado de artistas como Augusto Boal, Vianinha, José Renato, entre tantos, revela-se um desfile interminável de clichês cênicos e preconceitos sobre essa gente estranha que se costuma chamar de povo.

Guarnieri lança mão da narrativa para dar conta não apenas da trajetória de Maria da Encarnação, como também de acontecimentos marcantes da história do país no último século. À medida que a líder comunitária enovela o fio dramático de sua existência, trama-se o tecido histórico, com referências ao cangaço nordestino, à ascensão e queda de Getúlio Vargas, ao breve período democrático do pós-guerra, à revolução cubana, ao início da Guerra Fria, às agitações populares dos anos 60, ao período negro da ditadura e aos descaminhos de nossa democracia incipiente e fajuta.

Painel gigantesco que o dramaturgo constrói com engenho a serviço do que considera primordial: o retrato sutil do *indivíduo*, complexo e contraditório, forjado no embate do homem comum com as forças da história. É da tensão entre as injunções do coletivo e as motivações individuais que Guarnieri extrai a fábula de Maria, a mulher do povo, na tentativa de torná-la uma heroína popular. Sensível aos desmandos do poder, a personagem refaz o percurso de sua peleja sem esmorecimento. Retira do infortúnio a coragem da revolta e o alimento da alegria, dando a todos que a cercam o exemplo de que a melhor luta não se trava no campo da morte. Essa beatitude, porém, não faz de Maria uma santa – ao contrário, ela mata em nome de uma causa maior, e o faz sem pruridos pequeno-burgueses. Assim, eivada de contradições, essa líder comunitária nos faz conhecer seu passado sem glória, mas repleto de ensinamentos.

Tudo estaria bem, não fosse a dimensão e a complexidade da matéria que Guarnieri insiste em retratar. O recurso de apresentar ao público oitenta anos da história recente do país pela ótica de uma mulher do povo mostra-se insuficiente e mistificador.

O desejo de querer representar ao mesmo tempo a intermitência de uma subjetividade confrontada à complexidade de relações econômicas e de poder deixa o dramaturgo numa sinuca de bico. A solução pela via da sensibilidade de Maria faz da história uma cartilha de emblemas sem nenhuma contradição. Os acontecimentos históricos são reduzidos à esfera de sua compreensão e acomodados no limbo nostálgico de sua memória. Legitimada por sua dor, a interpretação que a personagem faz desses acontecimentos retira do público qualquer possibilidade de discordância, sob pena de romper-se o fio de suas lembranças e desautorizá-la como narradora. Aí está o engenho de Guarnieri, no modo algo autoritário com que apresenta sua versão da história do país pelo viés empático e lacrimoso de Maria.

Quanto à encenação, ressalte-se a dignidade e empenho de um elenco de artistas que bancam com brilho os desacertos de Marcus Faustini, mais preocupado em fazer da luta política uma bela mercadoria.

Acima, cena do espetáculo: sem possibilidade de discordância

A Luta Secreta de Maria da Encarnação, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Marcus Vinicius Faustini. Até o fechamento desta edição, a produção do espetáculo não havia definido a continuidade da temporada paulista ou a estréia em Brasília

FOTO DIVULGAÇÃO

OS ESPETÁCULOS DE JANEIRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE JEFFERSON DEL RIOS, COM REDAÇÃO

EM CENA	**O Gato Preto**. Textos de Frigyes Karinthy, Konrad Tom e Maísa Aché. Direção do Circo Grafitti. Com **Rosi Campos** (*foto*), Gerson de Abreu, Helen Helene, entre outros.	**O Avarento**, de Molière. Tradução e direção de João Bethencourt. Com **Jorge Dória**, **Gustavo Ottoni** (*foto*), Jacqueline Laurence, Henrique César, Gláucia Rodrigues, entre outros.	**Major Bárbara**, de Bernard Shaw. Direção de Eduardo Tolentino. Com o **Grupo Tapa** (*foto*): José Carlos Machado, Clara Carvalho, Brian Penido, Lilian Blanc, entre outros.	**A Maldição do Vale Negro**, de Caio Fernando Abreu e Luís Arthur Nunes. Direção de Dagoberto Feliz. Com o elenco do Grupo Folias d'Arte.	**Copenhagen**, de Michael Frayn. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Com **Oswaldo Mendes** (*foto*), Carlos Palma e Selma Luchesi.
O ESPETÁCULO	Comédia musical inspirada em textos, poemas e canções do gênero cabaré. A peça narra os últimos momentos de duas personagens famosas: Joana D'Arc e Margherite de *A Dama das Camélias*.	O avarento do título pretende armar casamentos de conveniências financeiras para os filhos e para si próprio. Na sua lógica, amor se troca por dotes e heranças, mas os jovens têm suas paixões e pensam e agem diferente. Ao fim de confusões e enganos, os enamorados vencem, e o próprio usurário não realiza seu plano conjugal.	Um negociante de armas e os dilemas morais de sua família. Enquanto os parentes se debatem entre o sentimento de culpa social e a tentação do oportunismo, ele é o capitalista convicto de seus princípios e negócios.	Paródia de melodrama com seus exageros clássicos: mistérios, maldições e maldades. O enredo narra os estranhos acontecimentos que cercam uma certa família Belmont neste vale. O tema resulta em pura comédia.	Em plena Segunda Guerra Mundial, o dramático encontro, em Copenhague, dos cientistas Werner Heisenberg, alemão, e Niels Bohr, dinamarquês. Amigos, estão envolvidos na pesquisa da bomba atômica, mas estão em campos políticos opostos.
ONDE E QUANDO	Tusp – Teatro da USP (rua Maria Antônia, 29, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3259-8342). De 5/1 a 3/3. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20 e R$ 10 (meia).	Teatro Hilton (av. Ipiranga, 165, República, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3259-6508). De 11/1 a 24/2. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. De R$ 20 a R$ 30.	Teatro João Caetano (rua Borges Lagoa, 650, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5573-3774). Reestréia no dia 3. Até 10/2. De 5ª a sáb., às 20h30; dom., às 19h. R$ 10.	Teatro Galpão do Folias (rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3361-2223). Reestréia no dia 19. Sáb., às 19h; e dom., às 18h. R$ 15.	Teatro da Folha (Shopping Pátio Higienópolis, av. Higienópolis, 618, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3823-2323). De 5/1 a 25/2. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 30 e R$ 15 (meia).
POR QUE IR	É uma arte irônica e divertida que não chegou ao Brasil, onde o termo "cabaré" tem um significado pejorativo. O elenco é uma garantia de bom humor desde 1993, quando estreou com muito sucesso o espetáculo *Almanaque Brasil*.	É talvez a melhor obra de Molière, ao lado de *Tartufo*. Ambas têm um substrato trágico paralelo ao riso; isso pede que, em paradoxo só aparente, se leve o autor a sério. Jorge Dória faz do personagem mais um veículo para os seus dotes de ator. Ele tem seu público.	É uma peça extraordinária em enredo e idéias. Falando de ricos e miseráveis, Shaw traduz em arte o que o sociólogo Max Weber disse sobre a acumulação da riqueza em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. Um momento brilhante do Grupo Tapa.	O melodrama, gênero tão ridicularizado quanto indestrutível, presta-se a recriações artísticas de todos os tipos. O grupo tem experiência em fórmulas populares de diversão (circo e musicais). É divertido.	É um caso feliz de um assunto complexo que recebe um tratamento emocional exato. Em São Paulo (agora em nova temporada), Rio de Janeiro e outras capitais o espetáculo tornou-se um sucesso de público e crítica maior do que o esperado pelos seus próprios criadores.
PRESTE ATENÇÃO	No enriquecimento da peça pela pesquisa do Circo Grafitti, que envolveu a tradução e adaptação de textos, canções e poesias do período de 1881 até 1940, bem como a tradução e adaptação de canções do período.	Em Jacqueline Laurence como a casamenteira oportunista Frosine. Atriz de origem francesa e longa carreira carioca, ela tem um tipo enérgico que contrasta com a esperteza e o oportunismo da personagem.	Em como o humor implacável do dramaturgo irlandês antecipa o grande teatro político de Brecht e as fábulas morais de Max Frisch e Friedrich Dürrenmatt. Ou seja, uma boa parte do melhor teatro moderno posterior a Ibsen.	Em como os autores, desta vez, lidam com humor negro e subliteratura. Caio Fernando Abreu também foi o criador de uma ficção de fundo existencial. Arthur Nunes, como encenador, conhece bem os exageros de Nelson Rodrigues.	No formidável combate verbal que o texto oferece e exige do elenco. Os atores Oswaldo Mendes e Carlos Palma, numa maratona de diálogos discursivos, têm lances emocionantes de alta representação.
PARA DESFRUTAR	Discos de Juliette Gréco, musa dos cabarés existencialistas franceses. Em vídeo: *Lili Marlene*, de Fassbinder, com Hanna Schygulla, e o clássico *Anjo Azul*, de Von Sternberg, que criou o mito Marlene Dietrich como a idealização sensual do cabaré.	As peças de Molière podem ser encontradas nas mais diversas edições. O efeito cômico decerto não é o mesmo da peça encenada, mas os livros não deixam de ser uma boa opção de leitura.	O espetáculo estimula a leitura de Weber e das obras de Shaw em qualquer dos gêneros que exerceu (teatro, romance, ensaio). Em vídeo, a versão atenuada de sua peça *Pigmaleão* é o musical *My Fair Lady – Minha Bela Dama* (1964), de George Cukor.	Toda a obra dramatúrgica de Caio Fernando Abreu está reunida em livro. A leitura de *Teatro Completo* (editora Sulina, 224 págs., R$ 24) revela parte da dimensão literária do autor gaúcho.	*Einstein*, que também conta com excelente atuação de Carlos Palma no papel principal, volta em cartaz no mesmo teatro. A autoria é de Gabriel Emanuel; a direção, de Sylvio Zilber. De 15/1 a 28/2. 3ª e 4ª, às 21h. R$ 30 e R$ 15 (meia).

FOTOS DIVULGAÇÃO / LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / IVAN PONTES/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / PAQUITO/DIVULGAÇÃO / RENE BRASIL/DIVULGAÇÃO / CLAUDIA GARCIA/DIVULGAÇÃO / ADRIANA PITTIGLIANI/DIVULGAÇÃO

EM CENA	**Medéia**, de Eurípides. Adaptado e dirigido por Antunes Filho. Com Juliana Galdino, Kleber Caetano, Suzan Damasceno, Emerson Danesi, Lazara Seugling, entre outros.	**Babilônia**, de Reinaldo Maia. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Com Atilio Beline Vaz, Ailton Graça, Bete Dorgan, Bruno Perillo, Carlos Francisco, Dagoberto Feliz e Juliana Balsalobre.	**Memória da Água**, de Shelagh Stephenson. Direção de Felipe Hirsch. Com **Andrea Beltrão**, **Eliane Giardini**, **Ana Beatriz Nogueira** (*foto*), Isio Ghelman, Marcelo Valle e Clarisse Niskier.	**Meu Destino É Pecar**, de Suzana Flag (Nelson Rodrigues). Direção de Gilberto Gawronski. Com Gustavo Gasparani, Bel Garcia, Cesar Augusto, Marcelo Olinto, Susana Ribeiro e Malu Galli.	**Sílvia**, comédia de A. R. Gurney. Direção de Aderbal Freire-Filho. Com **Louise Cardoso** (*foto*), André Valli, Denise Del Vecchio e Marcelo Saback.
O ESPETÁCULO	Medéia, mulher de amor desmedido e espírito vingativo, trai a família por Jasão, que graças a ela consegue o Velocino de Ouro. Em Corinto, ele a abandona para se casar com a princesa do reino, que será morta com o pai por Medéia. Nem os filhos que Medéia teve com Jasão escapam de sua fúria.	Fábula grotesca em que uma caravana de mendigos segue em peregrinação à Babilônia, onde será eleito o novo chefe deles. A viagem é interrompida com a chegada de um novo integrante que desperta a discórdia. Entre eles surgem os mecanismos de cobiça e as ilusões de fraternidade.	Três irmãs lembram seus laços durante o funeral da mãe. O reencontro, com evocações e cobranças e ambientado em uma pequena cidade do litoral inglês, tem, como diz uma delas, o mesmo poder da água que sempre retém e depois dissolve as substâncias nela colocadas.	O viúvo Paulo, sem conseguir esquecer Guida, a mulher morta, se casa com a jovem Leninha, que não o ama, mas aceita o matrimônio para evitar que o pai alcoólatra vá para a cadeia. Na fazenda onde passará a morar, ela sofre o assédio do cunhado Maurício.	Casado há 22 anos, marido encontra uma cadela na rua e a leva para casa. Com o tempo, o animal vai transformar profundamente a vida do casal.
ONDE E QUANDO	Teatro do Sesc Belenzinho (rua Álvaro Ramos, 991, Belenzinho, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6096-8143). Reestréia no dia 4. 6ª, às 21h; sáb. e dom., às 19h. R$ 20 e R$ 10.	Galpão do Folias (rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3361-2223). Reestréia no dia 17. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Teatro Alfa (rua Bento Branco de Andrade Filho, 722, Santo Amaro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000). De 11/1 a 3/2. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 20 a R$ 40.	Teatro do Planetário da Gávea (av. Padre Leonel Franca, 240, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2274-7722). De 12/1 a 31/3. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 15.	Teatro Clara Nunes (rua Marquês de São Vicente, 52, 3º piso, Shopping da Gávea, Gávea, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2274-9696). A partir do dia 17. De 5ª a sáb., às 21h30; dom., às 20h. R$ 25 e R$ 30.
POR QUE IR	É uma peça de sombria e comovente beleza que Antunes Filho transformou em um desses espetáculos que engrandecem uma década de teatro.	A montagem explora bem as possibilidades dramáticas dos ambientes e dos grupos marginais mostrados com irreverência crítica e bom humor. É uma montagem de humor pesado mas inteligente, e o elenco tem uma garra que impressiona.	É uma peça bem-feita sobre o que Nelson Rodrigues definia como "delírios da memória". A ação tem um clima de investigação do tempo com nostalgia, mas há a busca de superação do que, de fato, é passado. Bonita sonata teatral.	Desde que se fez notar com o espetáculo *A Bao a Qu* (1990) até o prolixo e divertido *Melodrama*, a Cia. de Atores é um bom exemplo de teatro de equipe. É a primeira vez que o grupo atua sem o seu diretor, Enrique Diaz.	O enredo de A. R. Gurney é um achado inteligente. A disputa de atenção com um animal é uma versão nova para as crises conjugais que povoam o melhor teatro americano.
PRESTE ATENÇÃO	Na concisão do enredo e em Juliana Galdino como Medéia. Em uma hora, o espectador entende por que os autores trágicos gregos são imortais e tem o privilégio de ver uma grande atriz em seu início de carreira.	Na idéia central da peça, segundo a qual a miséria absoluta não redime ninguém, ao contrário. O texto tem certa sobrecarga de imagens e subtemas, mas o enredo básico é forte.	Na coerência do projeto teatral do diretor Hirsch. Esse espetáculo faz parte da trilogia que inclui as peças *A Vida É Cheia de Som e Fúria* e *Nostalgia*, todas elas variações sensíveis do tema memória. O elenco é muito bom.	Nas possibilidades cênicas do folhetim descabelado de Nelson Rodrigues (sob o pseudônimo de Suzana Flag). O ator e diretor Gilberto Gawronski tem gosto por montagens provocadoras e poderá extrair um efeito irônico e renovado desse texto de 1944.	No exercício de comédia com intérpretes tarimbados. O enredo só tem graça e inteligência ao se aproximar do patético, o que não é fácil de representar.
PARA DESFRUTAR	No Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Consolação, tel. 0++/11/3234-3000), o CPT reestréia no dia 19 (sempre aos sábados, às 22h) *Prêt-à-Porter 4*. Das três cenas criadas e dirigidas pelos atores, há uma nova neste mês. R$ 10.	O filme *Feios, Sujos e Malvados*, de Ettore Scola. Em vídeo.	Bons filmes do moderno cinema inglês e americano sobre infância (*Liam*, de Stephen Frears, em cartaz nos cinemas), família (*Segredos e Mentiras*, de Mike Leigh, em vídeo) e o tempo (*Vestígios do Dia*, de James Ivory, em vídeo).	Vale a pena a leitura de *Escravas do Amor*, outro folhetim de grande sucesso de Suzana Flag (Nelson Rodrigues) e também publicado em 1944. Assim como *Meu Destino É Pecar*, foi reunido em livro (Companhia das Letras, 539 págs., R$ 39).	No Espaço Cultural Ariano Suassuna (rua do Lavradio, 20, Rio, tel. 0++/21/ 2233-3239), estréia a montagem da farsa *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, dirigida por Marco Camarotti, que fez sucesso em outras cidades. De 18 a 27 (exceto em 21).

UMBERTO EGO & GILBERTO GIDELEUZE EM...

RÉVEILLON

WHAAM!

BLAM!

BRAT!

É O CHAMPANHE OU OS FOGOS SÃO DO ROY LICHTENSTEIN?

C A C O G A L H A R D O